PIOTR CZERKAWSKI

DRŻĄCE KADRY

Rozmowy o życiu filmowym w PRL-u

Piotr Czerkawski

Drżące kadry

Rozmowy o życiu filmowym w PRL-u

wydawnictwo czarne

Wołowiec 2019

Książka, którą nabyłeś, jest dziełem twórcy i wydawcy. Prosimy, abyś przestrzegał praw, jakie im przysługują. Jej zawartość możesz udostępnić nieodpłatnie osobom bliskim lub osobiście znanym. Ale nie publikuj jej w internecie. Jeśli cytujesz jej fragmenty, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło. A kopiując ją, rób to jedynie na użytek osobisty.

Projekt okładki Agnieszka Pasierska / Pracownia Papierówka
Projekt typograficzny Robert Oleś / d2d.pl
Na okładce fotos z filmu *Rejs* w reżyserii Marka Piwowskiego; © by Marek Nowicki / Studio Filmowe TOR

Copyright © by Piotr Czerkawski, 2019

Opieka redakcyjna Magdalena Moskal
Redakcja Agata Błasiak
Korekta d2d.pl
Redakcja techniczna Robert Oleś / d2d.pl
Skład Ewa Ostafin / d2d.pl

Partnerem wydawnictwa jest Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

Skład wersji elektronicznej d2d.pl

ISBN 978-83-8049-926-3

Spis treści

Strona tytułowa

Strona redakcyjna

Reżyser ma przeciwko sobie wszystko.
Rozmowa z Jerzym Hoffmanem

Syndrom Kutza
Rozmowa z Kazimierzem Kutzem

Nie słuchałem ekspertów
Rozmowa z Jerzym Antczakiem

Ziarno i plewy
Rozmowa z Jerzym Gruzą

Nie chciałem zmieniać świata
Rozmowa z Markiem Piestrakiem

Uratować się z zamętu
Rozmowa z Wojciechem Marczewskim

Śmiałem się i fikałem koziołki
Rozmowa z Januszem Kondratiukiem

Mogłabym zostać lekarką
Rozmowa z Agnieszką Holland

Dla dobra filmu mogę pobrudzić garnitur
Rozmowa z Krzysztofem Zanussim

Bez taryfy ulgowej
Rozmowa z Magdaleną Łazarkiewicz

Musiałam walczyć o siebie
Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz

PRL był rajem dla bumelantów
Rozmowa z Januszem Zaorskim

Kto jest śmieszny, ten niegroźny
Rozmowa z Markiem Piwowskim

Kolofon

Reżyser ma przeciwko sobie wszystko

Rozmowa z Jerzym Hoffmanem

Jerzy Hoffman (po prawej) ze współreżyserem Edwardem Skórzewskim (z lewej)
i aktorem Adamem Perzykiem (w środku) na planie filmu *Gangsterzy i filantropi* (1962)

Tadeusz Biernacki / Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Swoje wczesne dzieciństwo spędził pan w Gorlicach w Małopolsce. Z czym może nam się kojarzyć to miasto?

Gorlice zasłynęły z bitwy w trakcie I wojny światowej, to tam został przerwany front rosyjski. Od tego momentu Rosjanie nigdy już nie przejęli inicjatywy i stale się cofali. W czasie tej bitwy, zwanej małym Verdun, miasto zostało całkowicie zniszczone. Gorlice to jednak nie tylko wojna. Miasto słynęło ze złóż ropy i z tego, że jego mieszkańcem był wynalazca lampy naftowej – Ignacy Łukasiewicz.

Pańscy rodzice, Zygmunt i Maria Hoffmanowie, byli lekarzami i mieszkali w Gorlicach, ale pan przyszedł na świat w Krakowie.

W 1932 roku, kiedy przyszedłem na świat, moja mama miała już trzydzieści cztery lata. Dzisiaj ten wiek jest zupełnie normalny przy pierwszym porodzie, ale wtedy taka ciąża była uznawana za bardzo późną i niebezpieczną. Postanowiono więc, że mama urodzi mnie w specjalistycznej lecznicy w Krakowie.

Poród rzeczywiście okazał się skomplikowany?

Widocznie przeczuwając, że nadchodzą ciężkie czasy, nie bardzo spieszyłem się na ten świat, potrzebowałem kilku mocnych klapsów, żebym zaczął wrzeszczeć, a tym samym oddychać. Później też nie było łatwo, bo marzec, w którym się urodziłem, był bardzo mroźny i podróż koleją z Krakowa do Gorlic wiązała się ze sporym ryzykiem. Moja mama wspominała, że kolejarz co jakiś czas podchodził do niej i pytał: „Czy to dziecko jeszcze żyje?”. Gdy myślę o tym dziś, to w tej podróży i zamieci widzę zapowiedź przyszłych losów naszej rodziny.

W 1939 roku, w momencie wybuchu II wojny światowej, miał pan siedem lat.

Już w sierpniu wojna wisiała w powietrzu. Wszędzie były plakaty z hasłami o potędze naszej armii. Po domach szyto maski gazowe (po I wojnie światowej wszyscy obawiali się wojny gazowej), zaklejano też paskami szyby okienne, żeby nie wypadły podczas wybuchów. Moi rodzice okazali się przewidujący na tyle, że już w sierpniu mieliśmy spakowane najpotrzebniejsze rzeczy i w każdej chwili byliśmy gotowi do wyjazdu.

Kiedy ostatecznie opuściliście Gorlice?

1 września, natychmiast po wybuchu wojny. Pacjenci rodziców – kolejarze – pomogli mnie, rodzicom i dziadkom ze strony ojca dostać się do przepełnionego pociągu, który ruszał na wschód Polski. Chcieliśmy dotrzeć do Tarnopola, gdzie mieszkali nasi krewni.

Dlaczego postanowiliście uciekać akurat na wschód?

Wszyscy wierzyli, że nasza silna armia zatrzyma Niemców i nie pozwoli im dojść na Kresy. Tym bardziej że mieliśmy tak potężnych sojuszników jak Francja i Wielka Brytania…

Co pamięta pan z waszej podróży?

Zatrzymujący się wśród pól pociąg, gwizdki parowozu, nadlatujące nisko samoloty z czarnymi krzyżami na skrzydłach, ucieczkę z pociągu w pola. Właśnie wtedy po raz pierwszy w życiu zobaczyłem trupy i sceny jak z kroniki filmowej: matkę rozpaczającą nad ciałem dziecka, dzieci, które trudno było oderwać od martwych rodziców.

Ostatecznie udało się wam dotrzeć do Tarnopola?

Tak, nie pamiętam już nawet, jak tam dojechaliśmy. Zatrzymaliśmy się u krewnych w przepełnionym mieszkaniu, do którego zjeżdżała bliższa i dalsza rodzina. Widziałem wkroczenie Armii Czerwonej, czołgi z czerwonymi gwiazdami i obręczami na wieżach. W pierwszej chwili ludzie naiwnie myśleli, że to sojusznicy, którzy pomogą nam walczyć z Niemcami…

Jakie wrażenie zrobili na panu radzieccy żołnierze?

Pamiętam, że cała ta armia pachniała dziegciem, którym były wysmarowane buty, pasy i wszystko to, co miało skórę. Na piersiach żołnierzy brzęczały różne odznaczenia, co sprawiało, że wyglądali jak bohaterowie wielu wojen. Tak naprawdę były to tylko sprawności, takie jak u nas nosili harcerze: pierwszej pomocy, skoczka spadochronowego i tak dalej. Mali Ukraińcy biegali za nimi i krzyczeli: „*Towarisz, dajcie zwiztku*”, bo chłopcy chcieli wtedy mieć gwiazdki.

Jak potoczyły się dalsze losy waszej rodziny?

Rodzice dostali pracę w Daszawie koło Stryja, która była centrum polskiego gazownictwa. Tam poszedłem do drugiej klasy, a właściwie drugi raz do pierwszej, bo wszystkich nas, nieznających języka ukraińskiego, cofnięto o jedną klasę. Co niedzielę pod polskim cmentarzem katolickim, znajdującym się na dość stromym zboczu, spotykali się chłopcy polscy i ukraińscy. Ci, którzy przyszli pierwsi, zajmowali pozycję na górze, a gdy zjawiali się drudzy, zaczynały się połajanki, potem w ruch szły kamienie lub grudy śniegu, w zależności od tego, jaka była pora roku, a na końcu pięści.

Którąś z tych bójek zapamiętał pan szczególnie?

Było to w czerwcu 1940 roku. Ukraińców tym razem było więcej, wygrali z nami i zamknęli mnie w kaplicy cmentarnej, razem z leżącym tam nieboszczykiem, po którego twarzy łaziły duże niebieskie muchy. Siedziałem w kącie przerażony, okno było otwarte, ale żeby się wydostać, musiałem przeskoczyć przez tego trupa… Nie wiem, jak długo tam siedziałem, ale w końcu z rozpaczy, wściekłości, głodu byłem tak zdeterminowany, że go przeskoczyłem. Szybko pobiegłem do domu, a tam funkcjonariusze NKWD ładowali już dziadków do ciężarówki.

Całą rodziną zostaliście wywiezieni na Syberię.

Rodziców wzięli tego samego dnia z zebrania lekarskiego w Stryju. Gdyby nie matka, która – historię znam z opowieści ojca – obejmując buty jakiegoś naczelnika, wybłagała, żeby nas połączono, to zostalibyśmy wywiezieni w różne miejsca i moglibyśmy się już nigdy więcej nie spotkać. Na szczęście pojechaliśmy jednak razem. Po trzech tygodniach jazdy wagonem towarowym, z latryną w podłodze i pryczami, dowieziono nas do rzeki Ob. Potem przesiedliśmy się na barki. Płynęliśmy trzy doby Obem, a później dopływem Obu – Czułymem, aż w końcu wyładowano nas w tajdze.

Gdzie zostaliście ostatecznie osiedleni?

Był to typowy łagier w głębi tajgi, w którym zachowały się wieże wartownicze, resztki drutów kolczastych i baraki mieszkalne. Naczelnik

obozu powitał nas na placu apelowym słowami: *Nikagda i nigdie nie ujediesz, priwikniesz, nie priwikniesz – zdochniesz*. Czyli: „Nigdy i nigdzie stąd nie wyjedziesz, przyzwyczaisz się, nie przyzwyczaisz się – zdechniesz”. Wielu ludzi zginęło przy wyrębie lasu. Drzewo trzeba umiejętnie podciąć przed spiłowaniem, żeby upadło we właściwym kierunku. Jeśli się tego nie zrobi, drzewo się rozszczepia i może runąć na człowieka, miażdżąc mu głowę. Mało kto spośród zesłańców miał wcześniej styczność z wyrębem lasu, więc pierwsze miesiące na Syberii to były pogrzeby, pogrzeby i pogrzeby…

Niebezpieczeństwo wzmagała zapewne surowa syberyjska aura.

Krótkie, upalne lato i długa, bardzo mroźna zima. Na przedwiośniu – buran, wicher połączony ze śnieżycą. Jeśli ktoś znalazł się na drodze w czasie buranu, ginął. Ze względu na burany drzwi we wszystkich domach na Syberii otwierają się do środka – gdyby nie to, w przypadku zasypania domu nie można by było się z niego wydostać.

Jedną z osób, które nie przetrwały zesłania, był pański dziadek.

Pewnego razu, w czasie zimy, dziadek niósł wodę do domu. Musiał przejść przez lodową drogę, ale zbliżał się transport drewna, więc nie chcąc czekać, dziadek pobiegł i przeskoczył drogę. Poślizgnął się, upadł, oblał wodą. Zapalenie płuc. Organizm walczył przez dwa tygodnie… Uwielbiałem dziadka, więc ta śmierć stała się dla mnie największą traumą, jaką przeżyłem. Późniejsze śmierci babci, ojca, matki czy żony były dla mnie dramatem, ale żadna z nich nie wstrząsnęła mną tak jak tamta.

Sytuacja Polaków na Syberii zmieniła się po agresji Niemiec na Związek Radziecki.

Doszło do podpisania paktu Sikorski–Majski. Z zesłańców staliśmy się nagle sojusznikami i mogliśmy opuścić miejsce pobytu.

Mogliście wyjechać, gdzie tylko chcieliście?

Nie. Sporządzono długą listę miejsc, do których udać się nie było wolno, a na tej liście znajdowały się wszystkie miasta europejskie. Większość ludzi ruszyła do Azji Środkowej. Tam organizowała się armia Andersa, było ciepło, były warzywa i owoce. Niestety, wkrótce po przybyciu tysiące

Polaków zachorowały i zmarły na krwawą biegunkę – *szpru*. My również chcieliśmy wyjechać do Azji Środkowej, ale ostatecznie nigdy tam nie dotarliśmy.

Dlaczego?

Gdy przybyliśmy do Nowosybirska, skąd mieliśmy ruszyć w dalszą drogę, delegat rządu londyńskiego zwrócił się do rodziców, by udali się do Kraju Ałtajskiego, gdzie w leśnych posiołkach przebywało wielu Polaków, a nie było ani jednego lekarza.

Co wydarzyło się później?

Nastąpiło zerwanie stosunków polsko-sowieckich i marzenia ojca o dołączeniu do armii Andersa spaliły na panewce. Dopiero w 1943 roku ojciec poszedł na front w szeregach dywizji imienia Kościuszki, a matka została jedyną lekarką na dwadzieścia siedem leśnych *uczastków*. Wyjeżdżała na dwa, cztery tygodnie, niekiedy nawet na pięć. Przed wyjazdem zadawała mi do nauczenia się na pamięć spore fragmenty *Pana Tadeusza*, *Grażyny*, *Konrada Wallenroda*. Do dziś mogę wyrecytować część tych tekstów.

Dlaczego dla mamy było tak ważne, by poznał pan polską twórczość?

W ten sposób uczyła mnie języka polskiego. Mama nigdy nie straciła wiary w to, że wrócimy do Polski, więc chciała, żebym znał polską literaturę i historię. Nie chciała, abym po powrocie był outsiderem. Matce zawdzięczam bardzo wiele. Ojciec powiedział mi kiedyś: „Pamiętaj, jeśliśmy przeżyli Syberię, jeżeli dane nam było wrócić do Polski, to zawdzięczamy to matce”. Ona była naprawdę wielką patriotką. Zobowiązała mnie, bym raz w tygodniu chodził do oddalonego o dziesięć kilometrów polskiego domu starców i recytował polskie wiersze. Aby tam dotrzeć, trzeba było iść samotnie przez tajgę, co – nieważne czy zimą, czy latem – jest dość upiorne, zwłaszcza jak ma się jedenaście lat. Ale zaciskałem zęby i szedłem, bo wiedziałem, że ci ludzie czekają na mnie. Jakże aktualnie brzmiały wówczas *Alarm dla miasta Warszawy*, *Bagnet na broń* czy strofy epilogu *Pana Tadeusza*: „O Matko Polsko! Ty tak świeżo

w grobie złożona…”. Każda moja wizyta była dla tych ludzi ogromnym przeżyciem.

Wygląda na to, że pańskie dzieciństwo nie należało do typowych.

Bardzo szybko wydoroślałem. Już jako jedenastoletni chłopiec musiałem się nauczyć kopać, sadzić, zbierać kartofle, rąbać drewno, żeby przygotować je na opał, siać proso. Nauczyłem się też grać w karty i oszukiwać, a niedługo po tym, gdy ojciec poszedł na front, wypiłem pierwszego „pierwacza”, czyli mocny samogon, wypaliłem pierwszego skręta, otrzymałem cios nożem, nauczyłem się bić ołowianą płytką. W wieku trzynastu lat byłem już po pierwszej kobiecie, a właściwie to nie ja ją miałem, tylko ona miała mnie – była to starsza siostra mojego kolegi.

A jak traktowali pana rówieśnicy?

W Kraju Ałtajskim wielokrotnie zmienialiśmy miejsce zamieszkania, tym samym często zmieniałem szkołę. Wiedziałem, że skoro jestem nowy, a do tego Polak, na długiej przerwie chłopcy rzucą się na mnie. Stawałem w kącie, by osłonić plecy, pozwalałem napastnikom podejść jak najbliżej, bo wiedziałem, że z bliska cios jest słabszy, i biłem z góry, w głowy, pięścią jak obuchem. A że Pan Bóg dał mi silne pięści, wystarczyło jedno uderzenie na każdego. A jak jeszcze okazywało się, że nie tylko walę jak cholera, ale i dobrze się uczę, to w krótkim czasie wybierano mnie na przewodniczącego klasy.

Gdy słucham o tych wszystkich pańskich barwnych przygodach, zastanawiam się, czy nigdy nie chciał pan zrobić o nich filmu?

Co nieco pokazałem w filmie *Do krwi ostatniej…* (1978). W żadnym filmie fabularnym nie widziałem jednak tego, co widziałem w życiu – wynędzniałych ludzi ze świecącymi się z głodu oczami.

Syberyjskie trudy ostatecznie dobiegły końca. Kiedy panu i pańskiej rodzinie udało się wrócić do Polski?

Rodziny oficerów miały pierwszeństwo w powrocie do kraju. Wojna skończyła się w maju roku 1945, a w czerwcu wraz z matką (babcia, która towarzyszyła nam od początku wywózki, nie dożyła tego czasu) byliśmy już w Polsce.

Pamięta pan swoje pierwsze odczucia po powrocie?

Warszawa była cała w gruzach, ale z okna pociągu w drodze z Moskwy widziałem tyle ruin i pogorzelisk, że to nie zrobiło już na mnie wielkiego wrażenia. Dużo większym przeżyciem był dla mnie widok licznych straganów z białymi bułkami, z białym chlebem, z mięsem, z kiełbasą, których nie widziałem od pięciu lat. Pamiętam pierwszy dźwięk, który wpadł mi w ucho: „Paaapierosy swojaki! Paaaaapierosy swojaki!, „Aaaaaamerykańska guma do żucia!!!", „»Gaaazeta Ludowa«, pismo premiera Mikołajczyka!". Wszyscy wkoło mówią po polsku, wszędzie polskie flagi! Jestem w Polsce! Coś niewyobrażalnego.

Co było dalej?

Wysiedliśmy na Pradze. Gdy wychodziłem z wagonu, miałem na sobie zgniłozielony mundur z darów UNRRA, wygrane w karty rosyjskie buty z cholewami w „harmoszku" i pas z klamrą, a na głowie rosyjską czapkę – *kiepkę*. Zobaczył mnie praski „Antek" i myśląc, że jestem Ruskiem, jak mi nie przyładował! Nigdy nie zapomnę tego, że ścisnęło mnie wtedy w gardle i wykrztusiłem z siebie tylko: „Ty co? Swojego bijesz?". A potem huknąłem go pięścią z całej siły, aż odleciał kawałek, zobaczył, że leci mu krew, zerwał się i uciekł. Właśnie tak wyglądał mój pierwszy krok na polskiej ziemi po pięciu latach przerwy.

Potem zapewne chciał pan odnaleźć ojca?

Już w drodze do Warszawy dowiedzieliśmy się, że w Siedlcach stacjonują jakieś jednostki 1 Polskiej Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki, do której należał ojciec. Ludzi wysiadających w Siedlcach poprosiliśmy, żeby przekazali wojsku, że rodzina majora Zygmunta Hoffmana wróciła do Polski. Wtedy takie sprawy traktowano bardzo poważnie. Wszędzie na gruzach były dziesiątki karteczek: „Żyję, jestem tu i tu", w Polsce każdy kogoś szukał, a zwłaszcza w Warszawie. Na Dworcu Wschodnim, gdzie mieścił się urząd repatriacyjny, spędziliśmy trzy doby. W pewnej chwili, gdy szedłem obok wysokiej rampy, zobaczyłem, że po tej rampie idzie ojciec. Nigdy wcześniej ani potem nie skoczyłem na taką odległość. W innych okolicznościach pewnie bym się zabił, ale widok ojca

skumulował we mnie tak niesamowitą energię, że jakimś cudem wskoczyłem na rampę, a ojciec złapał mnie w ramiona.

Rodzina była więc połączona. Gdzie potem zamieszkaliście?

Na początku w Siedlcach. Kwatera ojca mieściła się w budynku szpitalnym batalionu sanitarnego. Szpital pełen był rannych. W Siedlcach dowiedzieliśmy się, że niemal cała nasza rodzina, która pozostała na terenach zajętych przez Niemców, zginęła w Holokauście. Tak więc paradoksalnie wywózka na Syberię ocaliła mi życie.

Długo zostaliście w Siedlcach?

Do grudnia 1945 roku. Ojca przeniesiono wtedy do Bydgoszczy, gdzie zacząłem się uczyć w gimnazjum imienia Waryńskiego, dziś – Norwida.

Jak odnalazł się pan w nowym mieście?

Bydgoszcz była niemal nietknięta przez wojnę. W szkole wspaniali przedwojenni profesorowie. Latem 1946 roku wstąpiłem do harcerstwa. Byłem szczęśliwy. Po kilku miesiącach wezwał mnie do siebie drużynowy i powiedział: „Niestety nie możesz być w polskim harcerstwie, ponieważ jesteś Żydem”. Poczułem się, jakby ktoś dał mi obuchem w łeb. Pod wpływem tych doświadczeń po kilku dniach zapisałem się do Związku Walki Młodych.

A skąd w pana życiu wzięła się sztuka?

W liceum zacząłem pisać wiersze, a na moje nieszczęście zaczęto je drukować.

Dlaczego sądzi pan, że były słabe?

Kiedyś mama przypadkowo przeczytała jeden z nich i zmierzyła mnie takim spojrzeniem, że od razu wiedziałem, że nigdy więcej nie napiszę żadnego wiersza.

Skoro nie wyszło z poezją, to czym zajął się pan później?

Dowiedziałem się o konkursie na słuchowisko radiowe dotyczące bitwy pod Lenino. Napisałem scenariusz inspirowany opowieściami ojca i proszę sobie wyobrazić, ten konkurs wygrałem. Potem zacząłem brać lekcje u mieszkającego w sąsiedztwie reżysera teatralnego – pana Muskata –

i przygotowywałem kompilacje słowno-muzyczne do widowisk świetlicowych.

A skąd w tym wszystkim wzięło się kino?

Siedzieliśmy kiedyś w parku Kochanowskiego z moim przyjacielem – niestety nieżyjącym już Jarkiem Szymkiewiczem, fantastycznym polonistą i krytykiem teatralnym – i zastanawialiśmy się, jakie wybrać studia, żeby nie musieć pracować od ósmej do czwartej. No i wtedy wymyśliłem sobie film. Z tym że w tamtych czasach do łódzkiej Filmówki można było zdawać tylko po ukończonych wcześniej innych studiach.

Ostatecznie rozpoczął pan studia w Wszechrosyjskim Państwowym Uniwersytecie Kinematografii w Moskwie (WGIK).

Ponieważ byłem aktywistą i członkiem zarządu wojewódzkiego Związku Młodzieży Polskiej w Bydgoszczy, poszedłem do przedstawicieli władz Związku i usłyszałem, że dostanę poparcie, ale pod warunkiem, że wybiorę studia polityczne. Nie bardzo się na to pisałem, ale dowiedziałem się, że w Moskwie istnieje Instytut Marksizmu i Leninizmu – wyższe studia wieczorowe dla pracujących. Wiedząc, że to nie jest normalna uczelnia i że na pewno mnie na nią nie przyjmą, napisałem podanie do zarządu: „Proszę o skierowanie mnie do Instytutu Marksizmu i Leninizmu w Moskwie, a jeśli to okaże się niemożliwe, do Wszechzwiązkowego Państwowego Instytutu Kinematografii”.

Wszystko potoczyło się zgodnie z pańskim planem?

Długo nie przychodziła żadna odpowiedź, ale w końcu dostałem wezwanie na egzamin konkursowy do Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie. Pojechałem i wszystko szło świetnie tak długo, jak sprawy dotyczyły wiedzy ogólnej, literatury polskiej, języka rosyjskiego i wiedzy politycznej. Ale gdy doszło do tematów dotyczących bezpośrednio filmu, historii kina i reżyserii, było już o wiele gorzej.

Jak więc udało się panu dostać na studia?

W pewnym momencie przewodniczący komisji, mężczyzna w okularach z bardzo grubymi szkłami, wziął z niesmakiem moje papiery, popatrzył na mnie i spytał: „Hoffman, Hoffman… A Zygmunt Hoffman z pierwszej

dywizji to nie pański krewny?”. Odpowiedziałem: „To mój ojciec, ale o co chodzi?”. Okazało się, że przewodniczącym komisji był wspaniały operator i reżyser Stanisław Wohl, bliski przyjaciel ojca z frontu. Gdy więc pytają mnie dziś, jak dostałem się na studia, odpowiadam: przez kumoterstwo.

Jak wspomina pan same studia?

Na naszym roku studiowali przedstawiciele szesnastu narodowości. Mieliśmy bardzo dobrych pedagogów – byli wśród nich świetni aktorzy, reżyserzy, montażyści będący najbliższymi współpracownikami Eisensteina. Zajęcia były bardzo intensywne, próby często kończyły się po dwunastej w nocy. Wtedy zamykano metro, więc niekiedy nocowaliśmy w garderobach. Nie mieliśmy jednak prawa narzekać. Nasz mistrz, gruziński reżyser Michaił Cziaureli, powtarzał: „Zawód reżysera filmowego stoi na drugim miejscu pod względem wyczerpania organizmu po lotniku wyczynowcu. Kto nie wytrzymuje psychicznie albo fizycznie, niech zmieni zawód. Jak ktoś chce pracy w komfortowych warunkach, proszę, niech idzie do teatru. W filmie będziecie mieli przeciwko sobie wszystko: kaprysy przyrody, braki w organizacji produkcji. Musicie być na to przygotowani psychicznie i fizycznie”.

Pobyt w Moskwie kojarzy się panu wyłącznie z rygorem i ciężką pracą?

Zdecydowanie nie. Razem z Edkiem Skórzewskim, z którym studiowaliśmy na jednym roku, a później nakręciliśmy wspólnie wiele filmów, robiliśmy różne głupoty. Kiedyś na długiej przerwie wygłosiłem przemówienie o autorstwie: „Jak wiadomo, naród rosyjski wydał najwybitniejszych uczonych i jest autorem niemal wszystkich wynalazków. Na przykład radio wynalazł Popow, a klatkę schodową Schodow. Wraża propaganda mówi, że onanizm został wymyślony przez uczonych zachodnich, ale to nieprawda. Wynalazcą onanizmu był rosyjski uczony Onanow”. Potem mówiłem jeszcze o uprzywilejowanej pozycji inteligenta kosztem ślusarza i brukarza, którzy muszą używać szorstkich, spracowanych rąk, i inne bzdury tego typu, przez całą długą przerwę. Proszę sobie wyobrazić, że choć był rok 1951 i sam środek stalinizmu, nikt na mnie nie doniósł!

Pamięta pan jeszcze jakieś inne wygłupy?

Cały nasz instytut skierowano na pogrzeb Stalina. W straszliwym ścisku na placu Trubnym, który potem nazwano Trupnym, zaduszono kilkadziesiąt osób. Nasz instytut wycofano. Ale my z Edkiem Skórzewskim i Węgrem Istvánem Deákiem postanowiliśmy, że musimy koniecznie zobaczyć Iosifa Wissarionowicza w trumnie. Jako delegacja nieistniejącego kraju, mówiąc mieszanką nieznanego języka i straszliwie łamanego rosyjskiego, przeszliśmy od tyłu przez wszystkie przeszkody – barykady, samochody, kontrole – a było tego pełno, co kilkadziesiąt metrów. Doszliśmy do miejsca, gdzie oddano nam honory, wpuszczono do środka, zapalono reflektory i włączono kamery. Stanęliśmy na baczność przed otwartą trumną, orkiestry grały na przemian marsze żałobne Chopina i Czajkowskiego, postaliśmy dłuższą chwilę, skłoniliśmy się i wyszliśmy. A potem – na wypadek, gdyby ktoś zorientował się, co zrobiliśmy – uciekaliśmy gdzie pieprz rośnie. Takich sytuacji było więcej. Trzeba przyznać, że robiliśmy rzeczy, które się w pale nie mieściły.

Po studiach wróciliście do Polski.

Tutaj też nie opuszczała nas fantazja. Gdy jakiś urzędnik wiózł nas starym amerykańskim samochodem z Centralnego Urzędu Kinematografii do wytwórni na Chełmskiej, siedzieliśmy z tyłu, rozparci, tacy wielcy filmowcy. Paliliśmy papierosy i strzepywaliśmy popiół tam, gdzie powinna być popielniczka, ale popielniczki nie było! Nagle zaczęło się potwornie dymić, przerażony kierowca dodał gazu, a jak dodał gazu, to dymiło się jeszcze bardziej. Przyjechaliśmy do wytwórni w kłębach dymu, więc od razu zrobiło się zbiegowisko, była nawet straż pożarna. No, nie można powiedzieć, że przyjechaliśmy bez efektu.

Zapewne w Polsce wciągnęło pana legendarne życie towarzyskie.

Chodziło się wtedy do Kameralnej, gdzie nie wpuszczano bez marynarki. Jeśli jej nie miałeś, jedynym wyjściem było danie w łapę szatniarzowi, który zawsze trzymał jakąś w pogotowiu. W Kameralnej każdy miał swój rewir. W jednym zasiadali tak zwani „prywaciarze”, w drugim cudzoziemcy, w trzecim kurwy i złodzieje. Artyści siedzieli przy

barze. Przez cały wieczór rewiry nie łączyły się ze sobą. Nawet na parkiecie każdy znał swoje miejsce. Dopiero jak pod sam koniec orkiestra zaczynała grać walczyka *Wszystkie rybki śpią w jeziorze*, na parkiet wchodzili wszyscy i – trzymając się za ręce – ten jeden taniec tańczyli razem w kółeczku.

Gdzie jeszcze się chodziło oprócz Kameralnej?

Naszą mekką był SPATiF. Pracowało tam dwóch szatniarzy – Adaś i Franek. Ten drugi pożyczał klientom pieniądze i grał z nimi w numerki, przeszedł do legendy, nazywano go królem SPATiF-u. Na jego pogrzebie zjawił się taki tłum, że wyglądało to, jakby chowano jakiegoś dygnitarza. Na tablicy nagrobnej zobaczyłem, że Franek naprawdę nazywał się Król – Franciszek Król. W SPATiF-ie najlepsze było to, że przychodziło się tam nie tylko na wódkę, ale też po to, żeby porozmawiać o książkach i filmach, omawiać scenariusze, projekty. Pojawiali się tam tłumnie aktorzy po premierach, niektórzy artyści, na przykład Stanisław Wohl, mieli tam swój stolik. Do SPATiF-u przychodzili też zdymisjonowani dygnitarze partyjni, bo traktowali to jak odruch kontestacji.

W SPATiF-ie miały znaczenie poglądy polityczne?

Nie. Nikogo z nas nie interesowały. Podział był tylko taki: jeśli jesteś w porządku, zawsze znajdzie się dla ciebie kieliszek wódki, nawet jeżeli nie masz pieniędzy, a jak nie jesteś w porządku, to po prostu won! Wszystko to skończyło się dopiero w stanie wojennym, kiedy polityka mogła podzielić całe rodziny.

Fascynuje mnie to, że w SPATiF-ie można było się napić, nawet gdy nie miało się pieniędzy.

Któregoś dnia poszliśmy tam z Edkiem Skórzewskim właśnie z takim zamiarem – chcieliśmy pożyczyć forsę od Frania. Ale SPATiF był z jakiegoś powodu zamknięty. No to poszliśmy do Złotej Rybki, lokalu na Nowym Świecie, naprzeciwko Komitetu Centralnego. Zamawiamy ćwiartkę i czekamy na boże zmiłowanie, bo nie mamy ani pieniędzy, ani perspektyw, żeby je mieć. Wreszcie otwierają się drzwi, wchodzi pięciu czy sześciu facetów w garniturach, z teczuszkami, typowi urzędnicy. Są już mocno

wcięci, proszą o szampana. Kelner pyta: francuski czy rosyjski? Oni na to, że francuski. Wypijają szybko pierwszą butelkę, zamawiają następną, a my – pomimo że butelka była zawinięta w serwetkę – poznajemy, że to sowietskoje szampanskoje. Czwarta i piąta butelka to było już polskie „perliste". Zapłacili za pięć butelek francuskiego szampana. Jak tylko wyszli, wołamy kelnera, zamawiamy pół litra i śledziki, po czym mówimy: „Tylko wie pan, nie mamy pieniędzy". Kelner się zaśmiał, że chyba żartujemy, a ja na to: „Tak jak pan żartował z tymi francuskimi szampanami". W tym momencie na drzwiach pojawiła się tabliczka „Zamknięte" i nastąpiło „stoliczku, nakryj się".

Zdarzało się, że alkohol wspomagał pańską kreatywność?

Raz, pracując nad *Panem Wołodyjowskim* (1969), nakręciliśmy z operatorem, Jurkiem Lipmanem, jedną dużą scenę na lekkim rauszu. Pięknie nam się pracowało… Ale jak zobaczyliśmy materiał – spojrzeliśmy na siebie i spuściliśmy głowy. Od tej chwili już nigdy nie łączyłem alkoholu z pracą – nauczyłem się, że jest czas połowu ryb i czas suszenia sieci.

Skoro mowa o *Panu Wołodyjowskim*, jak to się stało, że pozwolono panu zrealizować tak rozbudowany i kosztowny film?

Po ukończeniu filmu fabularnego *Trzy kroki po ziemi* (1965) uznaliśmy z Edkiem Skórzewskim, że po zrobieniu razem dwudziestu siedmiu filmów dokumentalnych i trzech fabuł powinniśmy się rozstać. Każdy z nas musiał udowodnić, że potrafi kręcić filmy samodzielnie. Edek zrobił bardzo dobry dokument o szkole lotniczej, *Refleks, 023…* (1966), ja nakręciłem dokumentalny *Jarmark cudów* (1966), a potem fabularnego *Ojca* (1967) z Tadeuszem Fijewskim, za którego dostałem Nagrodę Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji, co dawało mi właściwie *carte blanche* na następny film. Wtedy mogłem się pokusić o *Pana Wołodyjowskiego*.

Dlaczego ekranizowanie Trylogii zaczął pan akurat od tego filmu?

Ogniem i mieczem w ogóle nie wchodziło w rachubę, bo podlegało całkowicie cenzurze. Natomiast *Potop* miał być zrealizowany przez Aleksandra Forda. Jedyną wolną częścią był więc *Wołodyjowski*. I chociaż Ford torpedował ten pomysł, to mimo wszystko się udało.

Czas pracy nad *Wołodyjowskim* przypadł na okres antysemickiej nagonki roku 1968.

W czasie zdjęć miałem rewizję w domu, rewizję w hotelu, przesłuchania trwające do trzeciej, czwartej nad ranem… Gdy byłem już tym wszystkim mocno zmęczony, spytałem tego przesłuchującego, o co mnie w ogóle oskarżają. Podał jakiś błahy pretekst, ale wiadomo było, że tak naprawdę chodzi o moje pochodzenie.

Dał im pan do zrozumienia, że o tym wie?

W pewnym momencie zadałem konkretne pytanie: „Chcecie, żebym wyjechał?”. Przesłuchujący spojrzał na mnie, jakby chciał powiedzieć: „No, wreszcie zrozumiał”. A ja mówię wtedy: „Dobrze! Skończyłem studia w Moskwie, a moja żona Walentyna jest obywatelką sowiecką. Wyjadę do Związku Radzieckiego”. Słysząc to, facet zbaraniał – tak głupiej miny nie widziałem w całym swoim życiu. Potem dali mi spokój, i dobrze, bo wcale nie chciałem wyjeżdżać.

A czy miał pan jakieś atrakcyjne propozycje zawodowe z zagranicy?

Po sukcesie *Pana Wołodyjowskiego* we włoskich kinach zostałem zaproszony do Rzymu, do słynnego studia Cinecittà, gdzie Pasolini kręcił akurat *Medeę* (1969) z Marią Callas. Pewien włoski producent chciał, żebym nakręcił *Córkę kapitana* według Puszkina albo *Kuriera carskiego* według Verne’a. Proponowany kontrakt w dolarach był w naszych warunkach niewyobrażalny. Ale ja chciałem zrobić *Potop*.

Ostatecznie dopiął pan swego i odniósł z *Potopem* (1974) kolejny sukces, zwieńczony tym razem nominacją do Oscara.

Po nominacji zaproponowano mi pozostanie w Hollywood. Wraz z – nieżyjącą już dziś – ówczesną żoną, Walentyną, rozważaliśmy to przez całą noc. Dla niej, która i tak nie mieszkała w ojczyźnie, kolejna emigracja nie byłaby problemem, ale mimo to – w czym objawiła ogromny takt i mądrość – nie naciskała na mnie. Wtedy nikt nie przewidywał upadku komunizmu, więc pozostanie w Stanach oznaczało, że nigdy więcej nie zobaczę rodziców, przyjaciół, Polski.

Czy ekranizacje Trylogii spodobały się pańskiemu ojcu, który zaraził pana miłością do Sienkiewicza i przysyłał panu jego książki z frontu?

Rodzice początkowo chcieli, żebym studiował medycynę, dopiero gdy zaczęliśmy dostawać z Edkiem nagrody za filmy dokumentalne i zrobiliśmy *Gangsterów i filantropów* (1962), uwierzyli, że mogę zostać artystą. Natomiast największym przeżyciem był dla nich właśnie *Potop*. Ojciec oglądał go kilka razy i był wtedy najszczęśliwszy na świecie.

Jak to się stało, że tuż po sukcesie *Potopu* całkowicie zmienił pan front i nakręcił film taki jak *Trędowata* (1976)?

Gdy wróciłem ze Stanów, miałem poczucie, że cała polska krytyka oczekuje, że znowu zrobię jakieś superkino. Zastanawiałem się, co by tu wymyślić, żeby zrzucić z siebie tę presję. I wymyśliłem *Trędowatą*. Mieczysław Wojtczak, szef kinematografii, zaaprobował temat, a ja zacząłem rozglądać się za scenarzystą. Zwróciłem się do mojego przyjaciela Stanisława Dygata, a on się zgodził, ale – jako prawdziwy inteligent – uznał, że nie da się napisać poważnego scenariusza na podstawie Mniszkówny, i zrobił z tego pastisz.

Panu się to nie spodobało.

Po pierwsze, uważałem, że cały ten kicz u Mniszkówny jest w języku i stylu, a nie w fabule. A po drugie, pytałem sam siebie, dlaczego miałbym się śmiać z nieszczęśliwej, niespełnionej miłości? Przecież różnice klasowe i finansowe, które sprawiają, że dwoje kochających się ludzi nie może ze sobą być, to temat aktualny też dzisiaj.

Ostatecznie dopiął pan swego i zrobił film bez udziału Dygata.

Krytyka mnie zmasakrowała, ale widzowie walili na film drzwiami i oknami.

A pan zasmakował w melodramatach, bo później nakręcił jeszcze *Znachora* (1981) i *Piękną nieznajomą* (1992).

Przedtem była epopeja wojenna *Do krwi ostatniej…*, a po niej rozpocząłem przygotowania do filmu *Monte Cassino*. Niestety, projekt nie doszedł do skutku. A jednak najbardziej cenię *Znachora*. Żałuję, że wszedł na ekrany w bardzo niedobrym okresie. Był rok 1981 – wieczorem

kończyliśmy nagrywanie muzyki, a następnego dnia obudziliśmy się już w stanie wojennym…

***Znachor* bardzo spodobał się za granicą.**

Kiedy aktorzy – Jerzy Bińczycki i Anna Dymna – pojechali promować film w Skandynawii, ludzie nosili ich na rękach. Sale pękały w szwach także w Sojuzie, „demoludach” i na Dalekim Wschodzie. W *Znachorze* zakochali się też specjaliści od medycyny naturalnej, medycyny Wschodu. W tym środowisku ten film stał się wręcz jakimś sacrum.

Ogromny sukces w kraju odniósł pan jeszcze wiele lat później – za sprawą *Ogniem i mieczem* (1999). Ciekaw jestem natomiast, który z pańskich filmów uważa pan za najbardziej niedoceniony?

Do krwi ostatniej…, gdzie po raz pierwszy poruszyliśmy sprawę Katynia. W jednym z dialogów padły słowa: „A jeśli to prawda?”. „Niemożliwe”. „A jeśli to jednak prawda…?”. Ktoś zwrócił na to uwagę, rozpętało się piekło. Po dwóch tygodniach wyświetlania film zdjęto z ekranów i przemontowano.

W pańskim życiu sukcesów było jednak dużo więcej niż porażek.

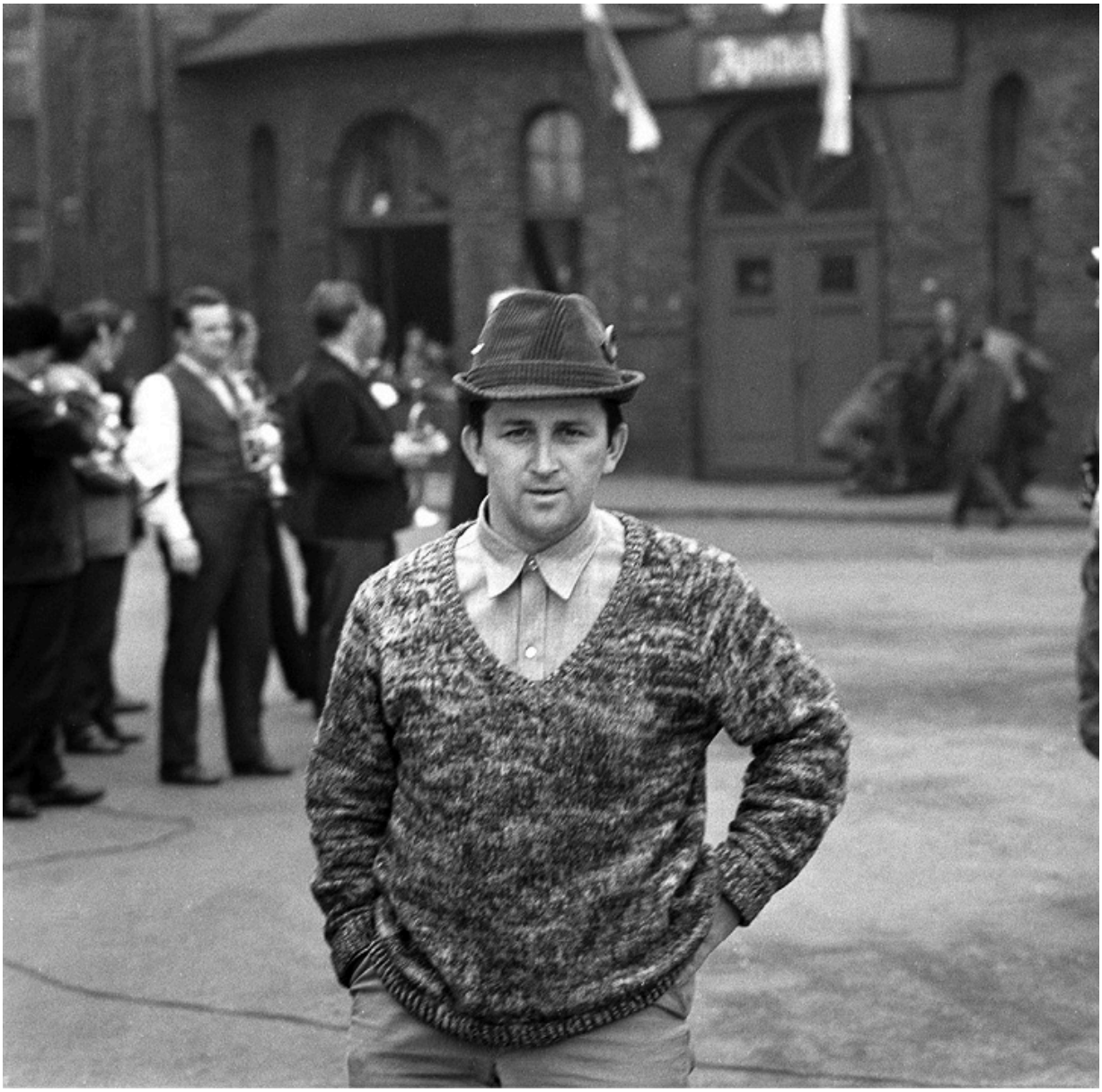
Miałem sporo farta. Choćby w tym, że zawsze dużą rolę w moim życiu odgrywały kobiety. Począwszy od matki, przez drugą żonę Walentynę, aż po córkę – Joannę, która mieszka w Stanach, pracowała w zespole odpowiedzialnym za powstanie macintosha i jest moją dumą. Szczęście pozwoliło mi też trafić u schyłku życia na moją obecną żonę – Jagodę, na której mogę całkowicie polegać i dzięki której jestem swobodny i odprężony.

Z naszej rozmowy wyłania się obraz kogoś, kto zmagał się z przeciwnościami losu, ale dziś czuje się spełniony.

Cóż… Ktoś kiedyś powiedział mi, że gdybym urodził się w Ameryce, zbiłbym na swoich filmach fortunę. Być może. Ale czy miałbym tak ciekawe życie?

Syndrom Kutza

Rozmowa z Kazimierzem Kutzem



Kazimierz Kutz na planie filmu *Sól ziemi czarnej* (1969)

Jerzy Troszczyński / Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Należał pan do jednego z pierwszych roczników, które ukończyły łódzką Szkołę Filmową (1953). Jak wspomina pan swoje studia?

Byliśmy z kolegami niesamowicie naładowani energią ze względu na to, że udało nam się przeżyć wojnę. Prawie wszyscy, również artyści, poginęli, więc mieliśmy poczucie, że nie musimy być wierni żadnej tradycji i wszystko nam wolno.

Doświadczenie wojny sprawiło, że zrodziło się między wami poczucie wspólnoty?

Gdzie tam. Raczej straszna konkurencja. Do egzaminu podeszło sześćset osób, z których wybrano siedemdziesiąt pięć, a z góry powiedziano, że po pierwszym roku połowa zostanie wypierdolona. Pan sobie wyobraża, jaka to była rywalizacja? Ja dostałem się zaraz po maturze, więc nie miałem takiego ciśnienia, ale na roku studiowali ludzie o dziesięć lat starsi, którzy, gdyby ich wywalono, byliby zdruzgotani.

No to musiało między wami rzeczywiście iskrzyć.

A do tego jeszcze na początku zakwaterowano nas wszystkich w takim pałacyku, który był, nie powiem, ładny, ale zupełnie niepraktyczny. Doszło do tego, że – z powodu braku pomieszczeń – czterdziestu chłopa spało w jednej sali, a dla wszystkich był tylko jeden sracz… Dzisiaj to niewyobrażalne.

Jak wam się udało to wszystko przetrwać?

Niosła nas ta energia, o której wspominałem. Dosłownie pożeraliśmy książki i filmy, bez przerwy o nich gadaliśmy. Przez pół roku praktycznie nie spałem i nie wychodziłem ze szkolnej sali projekcyjnej. Pamiętam, jakie wrażenie zrobiła na mnie amerykańska *Asfaltowa dżungla* (1950) albo filmy włoskiego neorealizmu.

Nie bał się pan, że w swoich własnych filmach będzie tylko kopiował starych mistrzów?

Nie, bo dla nas wszystkich było jasne, że chcąc utrzymać się w zawodzie, trzeba wypracować oryginalny styl. Dlatego jak szedłem na plan, asystować Wajdzie, wiedziałem, że wiele się tam nauczę, ale potem będę robił filmy po swojemu. Czas spędzony u Wajdy okazał się dla mnie

kluczowy. Strasznie tam zapierdalałem, zrobiłem za niego właściwie pół *Kanału* (1956). Po takim doświadczeniu wiedziałem, że jestem gotowy na samodzielny debiut.

A jak udało się panu przebić i wygrać rywalizację z kolegami z roku?

Na pewno miałem trochę szczęścia. Matka zawsze mi powtarzała, że jestem w czepku urodzony. Ale to nie wszystko. Żeby się wybić, trzeba było mieć instynkt, być psychologiem, umieć zjednać sobie ludzi. A ja to potrafiłem – w każdej grupie, czy w harcerstwie, czy w klasie, byłem przywódcą. A poza tym pomogło mi to, że byłem plebejem.

W jaki sposób to panu pomogło?

W pewnym momencie przepchnięto ustawę, zgodnie z którą należało przyjmować na uczelnię jedną szóstą ludzi pochodzenia robotniczego. Miałem na egzaminie takie wyniki, że dostałbym się i bez ustawy, ale dzięki niej czułem się pewniej. Z punktu widzenia mojej rodziny kluczowe było to, że jak dostałeś się na studia, otrzymywałeś stypendium i noclegi. Gdyby nie to, rodzice nie mieliby z czego za to wszystko zapłacić.

Podobne warunki miałby pan na wielu innych uczelniach. Dlaczego więc akurat Filmówka?

Marzyłem o tym od dawna. Nie miałem zaplecza inteligenckiego, byłem pierwszym w okolicy facetem z górniczej rodziny, który zdał maturę, ale byłem piekielnie oczytany. Jako czternastolatek przeczytałem Tołstoja i paru innych i zacząłem zadawać sobie pytanie: co takiego jest w tych facetach, że potrafią tak pisać?

Kogo jeszcze miał pan wtedy na myśli?

Na przykład Stendhala. Głównie ze względu na książki, ale też na to, że jako pierwszy opisał pewne zaburzenie związane ze zbyt dużą wrażliwością na piękno – zwane syndromem Stendhala. Ludzie, którzy go mają, są w stanie zemdleć w muzeum od nadmiaru wrażeń.

Pan to u siebie zdiagnozował?

Klasyczny syndrom Stendhala podejrzewałem u Dygata. Ja mam coś podobnego, ale w odniesieniu do kobiet. Taki syndrom Kutza.

Ale nie mdleje pan chyba, widząc piękną kobietę?

No nie, ale na pewno mam przesadną wrażliwość na jej piękno. Proszę nie mylić tego z erotomanią, bo nie chodzi o to, żeby zawsze i od razu iść do łóżka. Ważne jest to, że na widok atrakcyjnej kobiety odczuwam zachwyt, który mnie inspiruje. Właściwie wszystkie moje filmy powstały z fascynacji kobietami i pięknymi ludźmi w ogóle.

Kobiety tę fascynację odwzajemniały?

Zdarzało się. Wszyscy reżyserzy mieli powodzenie. Myśli pan, że dlaczego prawie każdy z nas miał w życiu po trzy, cztery żony? Inna sprawa, że ja akurat ożeniłem się dość późno. Głównie ze względu na wpojone na Śląsku przekonanie, że jak chcesz się ożenić, to musisz mieć dom i pieniądze na utrzymanie rodziny. A ja długo pieniędzy nie miałem, bo ryzykowałem i robiłem filmy z wewnętrznej potrzeby, a nie po to, żeby się wzbogacić. Potem jednak nadrobiłem zaległości i dziś mam dużą rodzinę. Po raz ostatni ojcem zostałem w wieku sześćdziesięciu dwóch lat.

Był pan największym playboyem w środowisku?

O nie, bywali więksi. Na przykład Zbyszek Cybulski. Zawsze jak do mnie przyjeżdżał, krzyczał: „Dupy, dupy, dupy” i szliśmy na podryw. Któregoś razu byliśmy na imprezie i Zbyszek poszedł pobaraszkować z jakimiś dziewczynami do łazienki. Długo nie wracał, więc zacząłem się zastanawiać, co jest grane. Podchodzę pod drzwi i słyszę, jak Zbyszek krzyczy: „Nie, nie tak, zupełnie nie tak! Na Boga, co ty robisz?”. Nie wytrzymałem i otworzyłem drzwi, okazało się, że w mieszkaniu naprzeciwko jakiś chłopak nieporadnie dobierał się do dziewczyny, a Zbyszek obserwował go przez okno i dawał mu wskazówki.

Podejrzewam, że erotyczna atmosfera musiała panować na wielu planach filmowych.

To, że rodziło się takie napięcie, jest oczywiste. Należało tylko odpowiednio nim pokierować. Jeśli reżyser był myślący, to nie dawał mu upustu przy byle okazji, tylko pielęgnował je tak, żeby było widoczne na ekranie. Gdy popatrzy pan na większość dobrych polskich filmów sprzed lat, zobaczy pan, że wszyscy są w nich napaleni.

Gdzie właściwie nauczył się pan uwodzić?

Gdy byłem młody, pomagało mi to, co przeczytałem w książkach, ale nie ukrywam, że miałem też naturalne predyspozycje i byłem na tym polu całkiem kreatywny. Na przykład w jedne wakacje postanowiłem założyć żeńską drużynę siatkówki.

Jak do tego doszło?

To zasługa Antoniego Bohdziewicza, który był niezłym reżyserem, ale przede wszystkim świetnym pedagogiem i wykładowcą Filmówki. Na ostatnich zajęciach pierwszego roku powiedział: „Teraz wszyscy chcielibyście rozjechać się na wakacje, ale jeśli chcecie w przyszłości odnieść sukces, nie możecie tracić czasu. Reżyser musi zawsze mieć oczy szeroko otwarte, obserwować świat i robić coś pożytecznego. I to jest wasze zadanie na najbliższe dwa miesiące. Wykażcie inicjatywę, zróbcie coś ciekawego, a po wakacjach każdy opowie, co mu się przydarzyło". Bohdziewicz spierdolił wszystkim wakacje, ale nie było dyskusji, trzeba się było podporządkować.

I wtedy wymyślił pan te siatkarki?

Najpierw wróciłem do rodzinnych Szopienic i przeczytałem w gazecie, że niedługo odbędzie się turniej dzikich drużyn w siatkówce. No to postanowiliśmy założyć taką drużynę z moim kumplem i sąsiadem – Januszem Sidłą, późniejszym wybitnym sportowcem, wicemistrzem olimpijskim w rzucie oszczepem. Dostaliśmy patronat miejscowej huty i cel osiągnęliśmy, ale ja ze swoim misyjnym, kurwa, nastawieniem studenta szkoły filmowej pomyślałem, że to za mało, więc wymyśliłem, że potrzeba nam jeszcze drużyny żeńskiej. Chłopcy się zgodzili, a potem wspólnie ustaliliśmy, że ja mam gadane, jestem studentem Filmówki, więc powinienem to załatwić.

Pewnie nie trzeba było tego panu dwa razy powtarzać.

Któregoś dnia powiedziałem do kolegów: „Dobra, rozchodzimy się wieczorem po mieście, idziemy do miejsc, w których bawi się młodzież, i szukamy dziewczyn. Są dwa warunki – musi być ładna i musi chodzić do liceum, żeby było wiadomo, że nie jest kretynką". No i na pierwszy trening

przyszło kilkanaście dziewczyn. Wtedy zaczęła się męka, bo one piękne, zalotne, a ja byłem oficjalnie trenerem namaszczonym przez hutę i nie mogłem nic z nimi zrobić. Opierałem się, aż w końcu jedna z dziewczyn powiedziała, że właśnie wróciła z wakacji taka Rita, która świetnie gra, więc ona ją przyprowadzi. Gdy zobaczyłem Ritę na następnym treningu, oniemiałem i zadziałał mój słynny syndrom. Poprosiłem o spotkanie wieczorem, a ona zaśmiała się, że tak szybko, ale się zgodziła. Miałem upatrzone takie miejsce w parku, romantyczne, na uboczu, więc byłem cały szczęśliwy, ale po chwili rozpętała się burza, i to tak silna, że prawie się potopiliśmy. No i z randki nic nie wyszło, pełna kompromitacja. Ale nie to było najgorsze.

A co?

Dwa dni później, gdy miałem poprowadzić ostatni trening, nie przyszła żadna dziewczyna. A potem zostałem wezwany do huty, gdzie o wszystkim wiedziano i mnie opierdolono, że bawię się ludźmi i wykorzystuję pozycję trenera do uwodzenia dziewczyn. No tragedia.

Jak na to wszystko zareagował Bohdziewicz?

Kiedy spotkaliśmy się na pierwszych zajęciach po wakacjach, byłem w fatalnym humorze. Chciałem mówić jako ostatni, ale nie dało się, bo szło alfabetycznie. Słucham, jak wszyscy oszukują i pierdolą jakieś głupoty, w ostatniej chwili zdecydowałem, że nie będę nic kombinował, tylko powiem, jak było naprawdę. No i tak zrobiłem – koledzy oczywiście strasznie się śmiali, ale Bohdziewicz słuchał z pełną powagą, a później podsumował: „Widzicie, tylko Kazio naprawdę coś przeżył w te wakacje”.

Poczuł się pan wtedy jak artysta?

Powiem panu, że właściwie nigdy nie myślałem o sobie w ten sposób, etykietki nie były dla mnie ważne. Traktowałem reżyserię jako zawód, bo tego nauczyli mnie na Śląsku. Gdy mówiłem komuś, do jakiej szkoły idę, zwykle pytał: „A będziesz ty miał po tym co robić?”. Odpowiadałem, że nie wiem, ale słyszałem: „Dobra, spróbuj. Jak nie wyjdzie, wrócisz do nas”. Pomyślałem, że nie ma mowy, żebym wrócił, więc harowałem z wielką determinacją. Już na drugim roku zacząłem pracować jako asystent

reżysera. W związku z tym, gdy w wieku osiemdziesięciu lat przechodziłem na emeryturę, wyliczono mi sześćdziesiąt lat pracy. Niezły wynik, co?

Gdy dostał się pan do szkoły i okazało się, że ma pan talent, rodzice byli z pana dumni?

Na pewno, choć był to specyficzny rodzaj dumy. Pamiętam, że zaprosiłem mojego ojca, który był radnym miejskim, ale nie miał za grosz intelektualnych ambicji i nie przeczytał w życiu żadnej książki, na premierę swojego debiutanckiego filmu – *Krzyż walecznych* (1959). Ojciec zasnął w kinie już na napisach początkowych. Obudził się dopiero po projekcji, usłyszał oklaski i pokiwał głową z zadowoleniem. Nie mogłem mieć mu tego za złe. Był prostym, ale delikatnym człowiekiem, który nie dał mi z siebie za dużo, ale też nigdy mnie nie skrzywdził. Trudno ukryć, że ojca zmarnował alkohol – pił za bezsens powstań śląskich, w których uczestniczył. Uchlewał się, a następnego ranka było mu głupio i nas wszystkich przepraszał.

A matka?

Była zupełnie inna. Bardzo dużo czytała, więc sam zacząłem czytać dzięki niej. A także dzięki temu, że matka zaprzyjaźniła się z naszą sąsiadką – zubożałą arystokratką. Polubiłem się też z jej synem Władziem, od którego byłem znacznie zdolniejszy na każdej płaszczyźnie. On był taki chudy, blady, nie kopał piłki i nie uczył się za dobrze, więc głównie ode mnie przepisywał. Był też niejadkiem, więc jego matka zapraszała mnie do domu, żebym wpierdalał, a on pod moim wpływem też miał zacząć. Chyba nie do końca wyszło, ale pani hrabianka mnie polubiła i zaczęła pożyczać mi książki.

Karierę zrobił pan jednak nie w literaturze, ale w kinie. Choć dzięki pochodzeniu startował pan z uprzywilejowanej pozycji, bardzo szybko zraził pan do siebie władzę.

Prawie wszystkie moje filmy wzbudziły zastrzeżenia cenzury, ale co ciekawe, ostatecznie żaden nie trafił na półkę. Z cenzorami to była jedna wielka gra. Czasem specjalnie dawało się scenę, która nie miała prawa przejść, żeby skupili się na niej, wypierdolili i przymknęli oko na inne.

Zabawne było to, że nigdy nie wiedziałeś, na kogo trafisz. Niektórzy cenzorzy byli inteligentni i nie dawali się przechytrzyć, a inni byli kretynami, nie potrafili czytać metafor i nawet jak im coś nie grało, to przepuszczali, bo nie chcieli wdawać się w dyskusje i wychodzić na głupków.

Niezłego szumu narobił już jeden z pańskich pierwszych filmów – *Nikt nie woła* (1960). Uznano, że jest zbyt prowokacyjny i awangardowy jak na socjalistyczne standardy.

Kiedy oglądałem w tamtym czasie filmy kolegów, miałem poczucie, że są przyzwoicie zrobione, ale jednak, kurwa, wtórne. Uznałem, że czas z tym skończyć. Choć kochałem książki, postanowiłem, że uwolnię swoje kino od balastu literatury i zacznę opowiadać obrazem. W tamtych czasach to był szok. Tyle że ja chętnie ryzykowałem. Nie przywiązywałem wagi do kwestii materialnych – miałem w mieszkaniu materac i parę książek. A skoro nic mnie nie powstrzymywało – jechałem po bandzie. Kiedy kręciłem *Nikt nie woła*, wiedziałem, że zapłacę za to jakąś cenę, choć nie spodziewałem się, że będą mnie gnoić aż tak.

Jak udało się panu przetrwać nagonkę, którą wtedy rozpętano?

Trzymałem się tego, że wielu ludzi mnie broniło, mówili, że nakręciłem arcydzieło. Natomiast napierdalała we mnie głównie partia. W sumie to rozumiałem, bo przecież ja ich kompletnie oszukałem – podałem do oceny scenariusz zupełnie inny od tego, który potem zrealizowałem. Partyjni straszyli mnie, że za takie coś mogę pójść siedzieć, a już na pewno nigdy w życiu nie będę mógł nakręcić żadnego filmu. Na szczęście wstawił się za mną wiceminister kultury Tadeusz Zaorski – ojciec Janusza – i ostatecznie szybko wróciłem do zawodu.

Nakręcił pan wtedy *Ludzi z pociągu* (1961).

Udany film wojenny, do którego partyjni nie mogli się przyczepić. Dostałem szybko jakąś nagrodę, więc pewnie pomyśleli: „No, dobrze, żeśmy temu Kaziowi pozwolili wrócić do zawodu, zdolny jest, wrócił na właściwą drogę i nie będzie sprawiał kłopotów”. Nie byłoby jednak tego wszystkiego, gdyby nie Zaorski. Myślę, że on patrzył na mnie przez

pryzmat swoich synów i dostrzegł we mnie młodego, narwanego skurwiela, który chce robić swoje, co jakoś mu zaimponowało.

Do którego ze swoich mniej znanych filmów ma pan największy sentyment?

Lubię *Ktokolwiek wie…* (1966). Paru poważnych krytyków oceniło ten film wysoko, ale większość napierdalała, że to jest skandal. A przecież w jakimś sensie byliśmy pionierami. W konwencji kryminału opowiedzieliśmy o wielkich przemianach obyczajowych w ówczesnej Polsce, uchwyciliśmy na ekranie wielką migrację, istną inwazję chłopów na miasta. Nikt się tym, kurwa, wcześniej nie zajmował, a temat przecież był fascynujący. Zresztą niedługo po premierze filmu nastąpił w Polsce rozkwit reportażu społecznego, który podejmował właśnie takie tematy. Ale to my byliśmy pierwsi.

Zmasowana krytyka, o której tak często pan wspomina, nigdy pana nie paraliżowała?

Bywało ciężko, ale cała sztuka polega na tym, żeby upaść na dno i umieć się podnieść. Najpoważniejszy kryzys dopadł mnie pod koniec lat sześćdziesiątych, gdy zrobiłem kilka filmów, które przeszły bez echa – nie umiałem nawiązać do sukcesów, jakie odnosiłem na początku kariery. Zacząłem sporo pić, bez przerwy siedziałem w knajpach i się degradowałem. No ale wtedy na szczęście znowu dały o sobie znać moje śląskie korzenie. Któregoś dnia powiedziałem, że pierdolę to, wyjeżdżam z Warszawy i wracam na Śląsk. Ludzie mówili mi, że zwariowałem, że to będzie mój koniec, ale ja wiedziałem swoje. Napisałem scenariusz *Soli ziemi czarnej* (1969), nakręciłem film i wróciłem na szczyt.

Od tego czasu jest pan na Śląsku bohaterem.

Bez przesady. Lubię jednak myśleć, że znaczę coś dla Ślązaków, bo pobudziłem w nich dumę z własnego pochodzenia. Starsze generacje ukrywały swoją śląskość, a teraz jest inaczej. Młodzi mówią: „Jestem Ślązak, a jak ci się nie podoba, to chuj ci w dupę”. Jestem z nich naprawdę dumny.

Skąd właściwie bierze się w panu ta nieprzemijająca przekora?

To pewnie zasługa mojej babki, która była niezwykle charakterna i wszyscy się jej bali. Głównie dlatego, że powtarzała, że „ludziom trzeba mówić to, czego nie chcą słuchać”.

Dlaczego to takie ważne?

Bo ludzie uwielbiają kłamstwo. Łżą głównie dla świętego spokoju i uważają, że nie trzeba niczego zmieniać, jeśli może być bezpiecznie. Rolą artysty jest powiedzieć w tej sytuacji: „A chuj, właśnie trzeba zmieniać”. Gdyby nie to, świat by się nie rozwijał i był tylko rajem dla pizdusiów – przeciętniaków.

Panie Kazimierzu, to chyba dobry moment na pytanie, które chciałem zadać panu od początku naszej rozmowy: jak udaje się panu przeklinać z takim wdziękiem?

Chodzi o to, że ja nigdy nikogo nie obrażam. Jeśli mówię do kogoś „ty chuju”, to najczęściej on dobrze wie, że zasłużył i że mówię prawdę. A poza tym bycie reżyserem jest bardzo czasochłonne, więc robi się wszystko, żeby skrócić komunikaty. Przekleństwa są pod tym względem bardzo przydatne. Poza tym nic tak jak one nie rozładowuje napięcia.

Jakiś przykład?

Opowiadała mi to kiedyś Anna Dymna, bo ona ma pamięć do takich rzeczy. Robimy *Śmierć jak kromka chleba* (1994) – trudny, wymagający film. Jest w chuj zimno, idzie nam jak po grudzie, wszyscy podenerwowani, już dawno chcą iść do domu. Kręcimy właśnie scenę z mnóstwem statystów, ale oni jakoś dziwnie stoją, biorę więc megafon i mówię: „No dobra, a teraz wszyscy o jedną cipkę w lewo”. Ludzie zaczęli się śmiać i do końca dnia atmosfera na planie była już wzorowa.

Jakie reakcje na pańskie filmy wydały się panu najbardziej rozczulające?

Po premierze *Soli ziemi czarnej* przysiadali się do mnie w Czytelniku pisarze i artyści i mówili, że żałują w życiu jednej rzeczy – że nie urodzili się Ślązakami. Ale najbardziej rozczulili mnie nie inteligenci, ale statyści, których zaangażowałem do *Soli*…. To byli ludzie z marginesu, nałogowo pijący denaturat, oczywiście bezrobotni, więc statystowanie w filmie było

dla nich dobrą okazją, żeby sobie zarobić. Od premiery minęło kilka miesięcy, zdążyłem już o nich zapomnieć, a tu nagle odbieram telefon i rozpoznaję w słuchawce ten przepity denaturatem głos: „Panie Kazimierzu, to wyście są? Chcemy powiedzieć, że my widzieli film i chcemy spytać, czy ma pan jakiego wroga? Nie? To szkoda, bo byśmy go zabili”.

Wraz ze swoimi filmami zwiedził pan trochę świata. Który wyjazd zagraniczny zrobił na panu największe wrażenie?

Wraz z Frankiem Pieczką i Lusią Kowolik pojechaliśmy pokazać *Perłę w koronie* (1971) na Syberii. Na premierze była głównie młodzież szkolna, na scenę wyszedł taki śliczny chłopiec w garniturze, żeby nas powitać. Chłopiec klepał wyuczone formułki o tym, czego się uczą i jak im się pięknie żyje, aż tu nagle zaciął się i zapomniał tekstu. Zrobił się cały czerwony, a całe kino w śmiech. Żal mi się go zrobiło, więc mówię: „Lusia, pociesz go jakoś”. Lusia, która była piękną kobietą, podeszła i przytuliła chłopaka do piersi. Śmiech momentalnie ustał, a chłopak stał się miejscowym bohaterem.

To był koniec waszych przygód na Syberii?

Co to, to nie. Następnego dnia organizatorzy zawieźli nas na piknik nad Bajkał. Była piękna pogoda, zjedliśmy pyszną zupę rybną, napiliśmy się wódeczki. Zrobiło się wesoło, więc mówię: „W związku z tym, że jesteśmy w takim miejscu, chuj tam ze Związkiem Radzieckim, rozbieramy się i idziemy się kąpać”. No i taplamy się w tej wodzie, pełna sielanka. Po jakimś czasie wracamy na ląd biesiadować, a tu, na tym końcu świata, z jakichś chaszczy wyłania się babulinka jak z bajki – strasznie stara, z chustą na głowie. Kobieta przygląda nam się przez chwilę i nagle krzyczy: „Nie może być! Toż to pan Pieczka”. Znała go oczywiście z *Czterech pancernych*….

Pańskie filmy również znają niemal wszyscy, ale mało kto pamięta, że był pan nie tylko reżyserem, lecz także szefem Zespołu Filmowego Silesia, którym kierował pan w latach 1972–1978.

O Jezu, co ja się o te filmy z władzą ponapierdalałem. Najwięcej kłopotów miałem z *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Hasa, które powstawało przecież w atmosferze potwornej nagonki antyżydowskiej. No ale opór partii tylko mnie nakręcał, więc przewalczyłem, co się dało. To kosztowało sporo zdrowia, ale było warto, nawet jeśli większość kolegów nawet mi nie podziękowała, bo myśleli, że to wszystko i tak im się należy. Właściwie jedynym, który zachował się porządnie, był Marek Piwowski.

Który nakręcił u pana *Przepraszam, czy tu biją?* (1976).

Przez pewien czas bywało tak, że gdziekolwiek się pojawiałem, Piwek zaraz wstawał. W pewnym momencie mu powiedziałem: „Chyba ci przypierdolę, przestań się, kurwa, wygłupiać". A Piwek na to, w swoim stylu: „Nie, Kaziu, źle to rozumiesz. Tyle dla mnie zrobiłeś, że chcę ci okazać szacunek i jak cię widzę, to dupa mi sama wstaje".

Przez przewodzenie Silesii i nieustanne walki z władzą na pewno nakręcił pan mniej filmów, niżby chciał. Którego z niezrealizowanych projektów żałuje pan najbardziej?

Serialu o Kazimierzu Wielkim. Był taki scenarzysta, który nazywał się Jerzy Lutowski, współtworzył między innymi scenariusz do *Pociągu* (1959) Kawalerowicza. Zdolny facet, ale trochę lekceważony przez środowisko. Głównie dlatego, że nie ukończył żadnych studiów artystycznych, lecz był z wykształcenia lekarzem. W pewnym momencie wkurwił się, że nikt nie traktuje go poważnie, i zniknął na kilkanaście lat. Po tym czasie przyszedł i powiedział, że napisał dla mnie scenariusz trzynastoodcinkowego serialu o Kazimierzu Wielkim. Matko Boska, co to był za tekst. Żadna tam historyczna ramota, tylko opowieść o rozkapryszonym gówniarzu, który podczas dyplomatycznej misji na Węgrzech wyruchał jakąś dwórkę i wywołał skandal na pół Europy. Niedługo później umarł król Łokietek, a korona przypadła Kazimierzowi, wszyscy myśleli, że to tylko dla picu, że rządzić będzie jego matka. A on wszystkich wykiwał, wypierdolił matkę do klasztoru, po czym okazało się, że miał wybitny talent do rządzenia, który

zaciemniała tylko słabość do kobiet. Jeśli któraś wpadła mu w oko, kraj przestawał się liczyć. Musiał ją przelecieć i dopiero wracał do polityki. Niesamowite, prawda? Lutowski pięknie to wszystko opisał, była szansa na serial na światowym poziomie, ale nie pozwolili mi go zrobić. Tam potrzeba było wielkich pieniędzy, a kto to widział, żeby dali tyle śląskiemu plebejowi? Teraz pan rozumie, dlaczego tak często mówię, że mnie gnoili.

A jednak przetrwał pan każdą zawieruchę.

Nawet pan nie wie, jaką mam z tego satysfakcję. Ostatnio, gdy wstaję sobie rano, często myślę: „No i co? Wszyscy umarli, a ja żyję. I chuj”.

Rozmowa odbyła się w kwietniu 2018 roku. Kazimierz Kutz zmarł 18 grudnia 2018 roku.

Nie słuchałem ekspertów

Rozmowa z Jerzym Antczakiem

Jerzy Antczak z asystentem Kazimierzem Tarnasem na planie filmu *Noce i dnie* (1975)

Jerzy Troszczyński / Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Podobno w życiu nie znosi pan przede wszystkim niezdecydowania i kalkulacji.

Zawsze – jako człowiek i jako reżyser – doceniałem sytuacje ekstremalne, gdy nie należy stawać pośrodku, ale trzeba decydować: pójść w jedną stronę albo w drugą. Tylko w takich okolicznościach można się dowiedzieć prawdy.

Skąd pan wiedział, że sam podejmuje dobre decyzje i idzie we właściwym kierunku?

Nauczyłem się tego od ojca – oficera wojska polskiego, człowieka charyzmatycznego i wspaniałego dowódcy. Do dziś jestem mu wdzięczny za to, że wpoił mi dwie ważne życiowe reguły. Po pierwsze: „Nic ci się nie należy z góry. Należy ci się tylko to, co sam sobie wypracujesz”, po drugie: „Nigdy nie żądaj od innych tego, czego sam nie możesz wykonać”. Ojciec był człowiekiem przywiązanym do zasad, pozostawał im wierny nawet w czasach, gdy wielu ludzi pozwalało sobie na niegodziwość.

Proszę opowiedzieć o ojcu coś więcej.

Najsilniejszy wpływ wywarł na mnie, gdy miałem jakieś czternaście, piętnaście lat. Ojciec był inspektorem AK podobwodu Modelarnia, w niedużej wsi Rędziny, koło Częstochowy. Podobwód to jednostka wojskowa wielkości pułku (około tysiąca żołnierzy). Nie brałem udziału w akcjach bojowych, ale wiele razy byłem łącznikiem. Ojciec imponował mi wtedy głównie tym, że spełniał się w działaniu i nie cierpiał „orzełkowego” patriotyzmu, pełnego symboli i nadętej celebry. Ojciec kochał prostotę.

Wojna musiała odcisnąć na pańskiej psychice spore piętno.

Tak. Rok 1939. Miałem dziesięć lat, gdy ojciec szedł na front i uznał, że bezpieczniej będzie, jeśli całą rodzinę zawiezie do dworu swego przyjaciela – majora Burtana, który już był na emeryturze. Pojechała z nami również nasza służąca Józia, Ukrainka. Pewnego dnia Józia przychodzi do nas i mówi: „Musicie natychmiast wyjechać, bo będą się tutaj działy straszne rzeczy”. Wyjechaliśmy niemal tak, jak staliśmy, a dwadzieścia cztery godziny później Ukraińcy z okolicznych wsi zamordowali majora

Burtana i całą jego rodzinę. Wśród ofiar znalazła się także Józia, którą Ukraińcy zabili za to, że służyła polskim panom. Tak więc cudem uniknąłem śmierci!

Jednak Wołyń w pana życiu to nie tylko te dramatyczne wspomnienia. W swoich książkach pisze pan, że istnieje coś takiego jak specyficzny „temperament wołyński", który opiera się przede wszystkim na silnej emocjonalności.

Moim zdaniem to kwestia krajobrazu. Na Wołyniu nie ma gór, wszystko jest szerokie, rozległe, skłaniające do zadumy, rozmyślań… Melancholia to w ogóle cecha ludzi z dawnych Kresów. Dlaczego udało się powstanie wielkopolskie? Bo Poznaniacy to ludzie twardzi. Na Kresach nic podobnego by nie wyszło. Ich mieszkańcy nie są ludźmi czynu, ale refleksji. Pewnie dlatego z Kresów pochodzi tak wielu malarzy i pisarzy, a wspólnym mianownikiem ich twórczości jest ckliwość, a raczej – czułość. Gdy ktoś określa mnie jako reżysera melodramatów, traktuję to jako komplement.

Czy wciąż pamięta pan coś ze swego wczesnego dzieciństwa?

Czas przed wybuchem wojny wspominam jako bardzo barwny. Urodziłem się we Włodzimierzu Wołyńskim – miasteczku, które liczyło trzy tysiące mieszkańców, z tego dwa tysiące to byli Żydzi, a reszta – Rusini i Polacy. Przez lata wszyscy żyli ze sobą w harmonii – na tej samej ulicy, tuż obok siebie, stały kościół i synagoga i nikomu to nie przeszkadzało…

Pan nie myślał, żeby pójść w ślady ojca i zostać żołnierzem?

Nie, choć wojskiem fascynowałem się od dziecka. Głównie dlatego, że przypominało mi jeden wielki teatr – z epizodystami, aktorami drugoplanowymi i odtwórcami głównych ról. Gdy przyglądałem się młodym żołnierzom na ćwiczeniach, byłem przekonany, że to wszystko jest niemal grą sceniczną – pokonywanie toru przeszkód, tarzanie się w błocie, przeskakiwanie przez zasieki, to były scenariusze pisane przez dowódców…

W pana oficerskim domu panował wojskowy dryl?

Nie… Dom moich rodziców był miejscem otwartym, gdzie często odbywały się spotkania koleżeńskie, głównie męskie, z jedną kobietą w tle, moją mamą, której uroda zdobiła tę męską kolekcję. Wojskowi pili, piją i będą pili. Z każdym wypitym kielichem rozmowy stawały się bardziej namiętne. Wszystko odbywało się przy świecach. Boże, jak bardzo kochałem złoto płomieni pełzające po twarzach, mundurach, odznaczeniach, butelkach na stole, kryształowych karafkach, kieliszkach. To był na pewno początek mojej przygody z urokiem światła świecy, kiedy wszystko wyglądało inaczej niż w świetle dziennym. Ordynans ojca, Ukrainiec, Kulik, oraz Józia cudownie śpiewali ukraińskie dumki i szumki. Na zakończenie prawie każdego posiadu ojciec oznajmiał, że pod jego dachem żyją dwie artystyczne dusze, co znaczyło, że będą śpiewy! Sam grał przepięknie na gitarze.

Pierwotnie zainteresował się pan jednak nie filmem, lecz muzyką.

Przez pewien czas marzyłem o tym, że zostanę dyrygentem. Pochodzę z bardzo muzykalnej rodziny. Mój dziadek ze strony ojca pięknie grał na skrzypcach, miał trzynaścioro dzieci i każde z nich obdarował muzycznym talentem. Mój ojciec grał wspaniale na gitarze, a jego rodzeństwo na skrzypcach, wiolonczeli i klarnecie, najczęściej ze słuchu, nie znając nut. Ja grałem nieźle na fortepianie. Miałem wprawdzie dobrą pamięć i dobry słuch, ale wiedziałem, że to za mało. Dyrygent musi mieć słuch absolutny i doskonałą pamięć. W pewnym sensie pozostałem jednak wierny swoim marzeniom, gdy zająłem się kręceniem filmów, bo przecież reżyser też jest takim dyrygentem, który nadzoruje zespół zdolnych wykonawców…

Kiedy właściwie zaczął pan fascynować się kinem?

Niemal natychmiast po tym, jak uznałem, że nie jestem materiałem na dyrygenta. Szybko zacząłem marzyć o reżyserii, ale pomyślałem, że trudno być dobrym reżyserem bez znajomości warsztatu aktorskiego. Byłem dobrym aktorem, chyba nawet bardzo dobrym. Przez cztery lata grałem duże role w Teatrze Powszechnym w Łodzi, miałem jednak świadomość, że jest to etap przejściowy, bo w przyszłości chciałbym poświecić się

reżyserii. I tak się stało. Najpierw reżyserowałem w teatrze, potem w Teatrze Telewizji, który współtworzyłem, a na końcu przyszedł film – moje *opus magnum*.

Muzyka już zupełnie poszła wtedy w odstawkę?

Tak naprawdę nigdy jej nie porzuciłem. Wciąż umiem grać na fortepianie. Nie załapałbym się może do filharmonii, ale do kotleta mógłbym zagrać. W czasach studiów aktorskich w Szkole Teatralnej, nie wiedzieć czemu, zacząłem nagle chodzić na zajęcia z gry na klarnecie w łódzkim konserwatorium. Oczywiście lekcje szybko mi się znudziły i zrezygnowałem z nich po roku, ale nie żałuję tego czasu, bo właśnie wtedy poznałem Waldusia Kazaneckiego, który został moim przyjacielem i ulubionym kompozytorem. Napisał piękną muzykę do *Szklanej menażerii* (1963), *Wystrzału* (1965), *Hrabiny Cosel* (1968) oraz *Nocy i dni* (1975).

Miał pan wielu przyjaciół wśród artystów?

Oczywiście. Ale najbliższy sercu był Leon Niemczyk. Tak jak ja był aktorem w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Graliśmy razem w sześciu sztukach. A po przedstawieniach – obowiązkowy „kielich w knajpie”. I o tej przyjaźni muszę opowiedzieć szerzej. Bo Leoś Niemczyk był postacią nie z tej planety.

Proszę bardzo.

Wystarczy, że wspomnę naszą przygodę z restauracji Mariensztad. Było tam kilku kelnerów, którzy znali nas i darzyli sympatią. Zwłaszcza że był to koniec 1955 roku i Leoś miał swoją pierwszą dużą rolę filmową u Jana Rybkowskiego w *Godzinach nadziei*. Grał tam wybornie amerykańskiego pułkownika, a rola ta przyniosła mu nową falę popularności. Stała się początkiem wielkiej kariery filmowej, otwierając drogę do *Pociągu* (1959) Kawalerowicza i *Noża w wodzie* (1961) Polańskiego. W tym samym roku ja dostałem dużą rolę w filmie *Trzy starty* Ewy i Czesława Petelskich. Grałem w jednej z nowel boksera Józka.

W Mariensztadzie były dwie możliwości biesiadowania. Albo w lożach, na podwyższeniu z widokiem na parkiet, albo na dole, koło parkietu, gdzie nieraz dostawiano stoliki, kiedy brakowało miejsc. Orkiestrę tworzyło

trzech muzyków: akordeonista, skrzypek i wiolonczelista. Oni również śpiewali. I to jak! Wykonywali z uczuciem, w tercecie, różne kawałki, na czele z nieśmiertelnym szlagierem *Ta ostatnia niedziela*. Tego wieczoru Leoś, który zazwyczaj brylował w towarzystwie, był ponury. Wypił jeden kieliszek, po czym, nie czekając na nas, nalał sobie drugi. Patrzyliśmy zaskoczeni, bo na ogół ukrywał odchyły duszy w ustawicznych dowcipach, które rodziły mu się na poczekaniu. Nagle powiedział:

– Mój starszy brat jest skrzypkiem. Wspaniałym skrzypkiem… Mieszka w Anglii… Niestety jego kariera nie układa się. Dzisiaj dostałem list… Smutny… bardzo smutny!

Podparł podbródek dłonią i się zamyślił. W tej chwili orkiestra skończyła tango. Leoś nagle wstał i szybko zszedł na dół. Po chwili wrócił odmieniony. Ledwie usiadł, z dołu odezwał się akordeonista:

– To, co teraz zagram, jest dedykowane komuś, kto przebywa bardzo daleko stąd. Ale nie tylko jemu. Utwór ten jest ofiarowany tym wszystkim, którzy nie mogą powrócić do kraju i muszą żyć z dala od ojczyzny, choć o nią walczyli.

Niecodzienne słowa zaskoczyły widownię. Po chwili gwar ustał, a akordeonista zaczął grać *Czerwone maki na Monte Cassino*. Niespodziewanie od stolika przy barierce wstał jakiś facet. Wychylił się w stronę orkiestry i ryknął: „Zamknąć się! Słyszycie? Kto wam za to zapłacił?”. Leoś poderwał się jak oparzony i krzyknął: „Ja!”. Mężczyzna zrobił krok w jego stronę. Był to średniego wzrostu osiłek o tępej mordzie i zamglonych wódą oczach. Siedział w towarzystwie dwóch kobiet, równie nabuzowanych jak on. Widocznie rozpoznał Leosia z filmu, bo krzyknął mu w twarz: „A, to pan…? Pan wie, że za to może pan pójść siedzieć?”.

Sala zamarła. Obie kobiety poderwały się z krzesełek. Chwyciły swojego kompana za ramiona i próbowały usadzić, ale on wyrywał im się z rąk, wyładowując pijacką agresję:

– No co? Masz mi coś więcej do powiedzenia?

– Tak. Mam! – odpowiedział Leoś.

– No?

W tej chwili prawy sierpowy Leosia wylądował na jego szczęce, a po nim szybki podbródkowy przerzucił go za barierkę.

Obie kobiety zaczęły piszczeć:

– Olek… Olek…!

Leoś był jak w transie. Wychylił się przez barierkę, spojrzał na dół, gdzie, pełzając na czworakach po parkiecie, Olek czegoś rozpaczliwie szukał. Leoś szybko zbiegł do niego. Pochylił się i podniósł w górę rewolwer. Trzymał go chwilę w dłoniach, po czym podał mu broń, mówiąc tak głośno, aby usłyszała cała sala:

– Proszę, zdaje się, że coś panu wypadło…

Sala przyjęła to salwą śmiechu.

Chwiejąc się w lewo i prawo, Olek schował pistolet do kabury pod pachą, następnie chwycił Leosia za rękę. Podniósł ją w górę na znak zwycięstwa, po czym, obejrzawszy się czujnie w lewo i prawo, zawołał:

– Brawo, panie Niemczyk! Orkiestra! Niech wie, co może Oleś!!!

W odpowiedzi ryk sali i brawa. Popłynęła pieśń:

„Czerwone maki na Monte Cassino

Zamiast rosy piły polską krew.

Po tych makach szedł żołnierz i ginął,

Bo od śmierci silniejszy był gniew”.

Po chwili śpiewała cała sala.

Myśli pan, że w tych legendarnych imprezach artystów zawsze chodziło o podobne uniesienia?

Powiedziałbym, że jako artyści dzieliliśmy się na dwie grupy. Z jednej strony byłem ja, Leon Niemczyk, Romek Polański, Jurek Hoffman, Kazio Kutz, Kuba Morgenstern i wszyscy, którzy lubili się zabawić, ale jednocześnie poważnie traktowali swoją sztukę. Krótko mówiąc, potrafiliśmy rozróżnić, kiedy należy sobie pofolgować, a kiedy trzeba pracować. Imprezowaliśmy we własnym gronie, w sposób kontrolowany, nie zataczaliśmy się pijani na ulicach. No a z drugiej strony były te wszystkie kolorowe ptaki w rodzaju Himilsbacha i Maklakiewicza, którzy

zacierali te granice i z imprezowania uczynili sposób na życie, najczęściej, niestety, ze szkodą dla swojej sztuki.

Co najbardziej doskwierało panu w komunistycznej codzienności?

Będąc synem oficera AK, nigdy nie miałem co do tego systemu złudzeń. W okresie stalinizmu mój ojciec przesiedział zresztą dwa lata w celi śmierci, ale nie chcę o tym mówić. W każdym razie poza wszystkimi innymi, bardziej oczywistymi, niedogodnościami związanymi z życiem codziennym irytowała mnie nieprzewidywalność tego systemu. Najpierw – tuż po wojnie – chaos, później tyrania, następnie odwilż i nadzieje związane z Gomułką, potem Gomułka oszalał i wrócił zamordyzm. Można by to ciągnąć jeszcze długo…

Jak ten chaos przekładał się na wasze poczynania artystyczne?

Wielu kolegów miało okropne problemy z cenzurą. Ja jej, oczywiście, nienawidziłem, ale bezpośredniej ingerencji doświadczyłem tylko raz, gdy kazano mi usunąć antyrosyjską pieśń śpiewaną przez powstańców styczniowych w *Nocach i dniach*. Ogólnie rzecz biorąc, cenzura mało się mną interesowała, bo programowo nie robiłem filmów politycznych.

Jeśli spojrzy się na pański dorobek, to widać, że właściwie wszystkie filmy, które pan nakręcił, opowiadają o przeszłości.

Bo ja, proszę pana, jestem człowiekiem dziewiętnastowiecznym. Nie mówię, że tamten świat był lepszy od naszego, był inny. Podoba mi się jednak to, że mogę przyglądać mu się na spokojnie, z dystansem, bez uprawiania publicystyki. Poza tym, jak już wspomniałem, lubię nostalgię i wciąż przemawia przeze mnie ten kresowy *spleen*.

W swoich filmach nie unikał pan jednak powrotu do bolesnych doświadczeń wojny.

Największą dumą napawa mnie *Epilog norymberski* (1970). Muszę mu poświęcić nieco więcej miejsca. Pomysł na ten film został zainspirowany książką Arkadiusza Półtoraka, ale – jako że była ona pisana z pozycji sowieckiego spojrzenia na sąd narodów – właściwie zaczerpnąłem z niej tylko tytuł. W Norymberdze dokonała się przecież rzecz niezwykła. Po raz pierwszy w historii świata postawiono w stan oskarżenia system państwowy

i jego ideologię, reprezentowane przez osoby fizyczne. Od początku wiedziałem, że w scenariuszu nie będzie moich słów – będą tylko stenogramy z procesu.

Kiedy zdałem sobie sprawę z ogromu materiału, jaki muszę „przeorać", ogarnęła mnie panika. Pewnego wieczoru włączyłem telewizor. Na ekranie filmowy dokument. Przemówienia końcowe oskarżycieli w Norymberdze. Na trybunę wchodzi prokurator USA, Robert H. Jackson, i słyszę takie oto słowa:

„Stoją oni przed nami, jak stał Gloucester
nad zwłokami zamordowanego przez siebie króla.
Błagał on wdowę, tak jak oni błagają nas:
»Powiedz, że to nie ja zabiłem!«. Ale on jest zabity…
Jeśliby dziś powiedzieć, że ci ludzie są niewinni,
to znaczy, że nie było obozów koncentracyjnych,
masowych zabójstw… Nie było II wojny światowej…!"

Jackson! Aktor grający Jacksona powinien być narratorem całości. Pomyślałem, że muszę stworzyć rodzaj happeningu. Ogarnęła mnie nowa fala strachu. Nie! To się nie może udać. Zbyt wiele wątków. Proces trwał ponad rok. Jak to pokleić? Zresztą, kogo będzie ten proces obchodzić? Postanowiłem zrezygnować. Któregoś dnia jadę rozklekotaną windą w telewizji. Obok mnie stoi Karol Małcużyński. Przystojny jak amant filmowy. Wielka gwiazda programów publicystycznych.

– Podobno przymierza się pan do inscenizacji procesu norymberskiego.

– Tak… ale zaczynam się wahać.

– Czy pan wie, że byłem polskim korespondentem na całym tym procesie?!

Po godzinnej rozmowie uzgodniliśmy, że będzie grał w przedstawieniu siebie. Wszystko improwizowane. Wejście Karola Małcużyńskiego wniosło dobrą karmę do projektu. Poczułem przypływ weny. Termin emisji wyznaczono na 21 listopada 1969 roku.

W polskich archiwach stenogramy były przystrzyżone przez cenzurę, eliminującą wszystko, co niezgodne z linią strony sowieckiej. Udałem się

po pomoc do ambasady amerykańskiej. Ambasadorem był w tym czasie John Austin Gronouski, Polak z pochodzenia. Radca kulturalny ambasady pisał pracę doktorską z procesu, sprowadził ze Stanów dwadzieścia pięć tomów stenogramów, każdy po tysiąc pięćset stron, i pozwolił mi z nich korzystać. Miałem więc do przejrzenia trzydzieści pięć tysięcy siedemset stron tekstu w języku angielskim.

Od marca do października 1969 roku, czyli w ciągu stu osiemdziesięciu dni, przekopałem się przez kilka tysięcy stron, dokonując przekładów bardzo trudnego języka prawniczego. I na koniec – decyzja losu, która przypieczętowała kształt scenariusza. W czasie jednego ze spotkań Karol Małcużyński wymienił bardzo ważną osobę w procesie. Był to doktor Gilbert, psychiatra sądowy. Miał dostęp do cel oskarżonych o każdej porze dnia i nocy. Zbrodniarze hitlerowscy, traktując go niemal jak spowiednika, ujawniali mu to, czego nie mówili na procesie.

Ale ciągle brakowało mi motywacji dla narratora, wyjaśnienia, dlaczego podjąłem się tego tematu. W końcu trafiłem jednak na zdanie gubernatora okupowanej Polski Hansa Franka, który w swoich *Dziennikach* napisał: „Proces norymberski jest sądem zwycięzców nad zwyciężonymi. Nie przejdzie on ani do historii prawa, ani do historii dziejów powszechnych. Zostanie zapomniany jak kamień rzucony w wodę!”. Lepszej motywacji dla robienia tego filmu znaleźć nie mogłem.

Telewizyjna wersja *Epilogu…* została przyjęta świetnie. Potem przyszedł czas na wersję filmową.

Któregoś dnia wezwał mnie do siebie prezes Sokorski, by mi zakomunikować: „Chcę, aby pan zrobił wersję filmową *Epilogu norymberskiego*”. Zaniemówiłem. Bo od dawna marzyłem skrycie o zarejestrowaniu tego spektaklu na taśmie filmowej. Dostałem piętnaście dni zdjęciowych. Montaż. Kolaudacja. Nie zrobiłem ani jednego ruchu, aby *Epilog norymberski* był wyświetlany w kinach. Do dziś nie wiem, jak to się stało, że został wprowadzony na ekrany. Uroczysta premiera odbyła się w Skarpie w roku 1970. Ku mojemu zaskoczeniu widownia i prasa przyjęły film entuzjastycznie. Profesor Aleksander Jackiewicz w recenzji, w „Kinie

i Życiu”, napisał: „Gdybym miał wybrać najlepszy film polski bieżącego sezonu, wybrałbym *Epilog norymberski*”.

***Epilog…* jest ciekawy formalnie, łączy w sobie trzy warstwy – fragmenty stenogramów, zapiski psychologa wojskowego Gustave’a Gilberta i relację polskiego korespondenta Karola Małcużyńskiego.**

Połączenie tego wszystkiego w jedną, spójną całość okupiłem ogromnym wysiłkiem, ale to doświadczenie okazało się później bezcenne przy *Nocach i dniach*. Gdy stanąłem przed obejmującą tysiąc stron powieścią Dąbrowskiej, pomyślałem, że – tak jak w *Epilogu…* – opowiem tę historię przez pryzmat wspomnień bohaterów i pokażę Barbarę, która rozpamiętuje swoją przeszłość, co da pretekst do retrospekcji, najpierw krótkich, a potem coraz dłuższych.

W odniesieniu do powieści Dąbrowskiej była to zmiana rewolucyjna. Nikt nie próbował wybić tego panu z głowy?

Próbowali, próbowali. Zresztą początkowo sam nie paliłem się do tego filmu. Pamiętam, że nieludzko zmęczony wyjechałem z rodziną do uroczej miejscowości Mlini w Dalmacji. Adriatyk. Żar z nieba. Leżałem na piasku i oddawałem się niemyśleniu! W pewnej chwili Jadzia powiedziała: „Przed wyjazdem na urlop słyszałam w radiu, jak Gustaw Holoubek czytał *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Zrobiło to na mnie olbrzymie wrażenie. A może byś to przeczytał? Co myślisz?”.

Mam niezbyt wytworne cechy charakteru. Czasami w bardzo ekspresyjny, żeby nie powiedzieć niegrzeczny, sposób reaguję na coś, co mi się nie podoba, albo kiedy ktoś ma inne zdanie niż ja. Zamiast podziękować Jadzi za pomysł, zacząłem pastwić się nad książką: „Jest tak potwornie nudna, że nigdy nie mogłem doczytać jej do końca”. Ale Jadzia, jak to Jadzia, wie, kiedy zamilknąć albo jak co powiedzieć. Odczekała kilka minut, po czym zaczęła mówić o pięknie tej powieści. O zamyśleniu nad losem człowieka. I na koniec przytoczyła cytat z Dąbrowskiej: „Żyjemy, umieramy, a życia wciąż wystarcza!”. No i stało się! Barańska zepsuła mi urlop. Nie mogłem się doczekać powrotu, aby dorwać się do książki. Ledwie rozpakowaliśmy walizy, rzuciłem się na cztery opasłe tomy. Kiedy

skończyłem, doznałem uniesienia. Los dał mi w ręce kawał pięknej literatury, której dotąd nie rozumiałem. Ujrzałem ogromną szansę dla nas obojga. Dla Jadzi jako Barbary. Dla mnie jako reżysera i scenarzysty. Byłem szczęśliwy. Nie miałem wątpliwości, że w moim życiu wydarzyło się coś znaczącego!

Jak przebiegały przygotowania do realizacji filmu?

Pobiegłem do Jerzego Kawalerowicza. Kilka razy zachęcał mnie, abym przyszedł do jego zespołu Kadr z jakimś scenariuszem. Rozgorączkowany do białości wyznałem:

– Chcę zekranizować *Noce i dnie*!

I tu mu mina zrzedła.

– To najnudniejsza książka świata… Nieprzekładalna na język filmowy. Tam się nic nie dzieje. Do *Nocy i dni* przymierzało się już kilku i każdy się poddawał!

Ale ja byłem w gorączce.

– Panie Jerzy, ja muszę zrobić ten film. W dwóch wersjach: jako fabułę i jako serial telewizyjny.

Jerzy Kawalerowicz był człowiekiem wielkiego formatu. Umiał słuchać.

– No dobrze, ale czy ma pan pomysł na to, jak opowiedzieć te dwa tysiące stron? Ponadto tam nie ma dialogu. Wszystko jest w formie opisowej.

Byłem przygotowany na to pytanie.

– Opowiem film w retrospekcjach.

I tym się dorżnąłem.

– Panie Jurku, to jest archaiczna forma, jakiej dzisiaj już nikt nie używa.

Ale ja byłem nieustępliwy. Widząc moją gorączkę, pan Jerzy dał mi szansę.

– Dobrze! Proszę mi opowiedzieć pierwsze trzy minuty filmu.

Jerzy Kawalerowicz wysłuchał mnie cierpliwie, aż w końcu usłyszałem:

– Niech pan napisze tak zwany długi konspekt filmu. Przeczytam, a później podejmiemy decyzję.

Następnego dnia poszedłem do telewizji, aby podzielić się moim pomysłem, podkreślając, że chcę robić serial. Dyrektorem programowym był Włodzimierz Łoziński, człowiek o wielkiej kulturze osobistej. Bardzo wrażliwy. Kochający Teatr Telewizji. Przyjął ofertę z otwartymi ramionami. Ponadto lubił tę książkę, co dodało mi skrzydeł.

Był początek września 1970 roku. Miałem świadomość, że projekt realizacji *Nocy i dni* znajdzie wielu przeciwników. Zwłaszcza że dla każdego stało się jasne, iż w roli Barbary obsadzę Jadwigę Barańską. Wiedziałem, że czekają nas oboje, a szczególnie mnie, ciężkie chwile.

Pod koniec lutego oddałem Jerzemu Kawalerowiczowi konspekt przyszłego scenariusza, na podstawie którego mieliśmy podpisać umowę. Po tygodniu Kawalerowicz zaprosił mnie na rozmowę z kierownikiem literackim Ryszardem Kosińskim. Niestety, konspekt ich nie zachęcił. Potwierdził nieprzekładalność *Nocy i dni* na ekran. Widząc moją determinację, dali mi jeszcze jedną szansę, ale już po złożeniu pełnego scenariusza. Z tym że miałem go pisać na własne ryzyko. Bez umowy.

A jakby tego było mało, dotarły do mnie przykre komentarze ze środowiska filmowego. Myślałem nawet, aby się poddać. Przez kilka dni chodziłem z przetrąconym kręgosłupem. Wkrótce odzyskałem wiarę i powiedziałem sobie: „Będę robił ten film!!!”.

Co działo się dalej?

Był koniec lutego 1971 roku. Intensywnie pracowałem nad scenariuszem *Nocy i dni*, ale byłem też zajęty sprawami telewizji, więc szło mi topornie. Zwłaszcza że nasze warunki mieszkaniowe były nie najlepsze. Dwa pokoje z kuchnią, razem pięćdziesiąt sześć metrów kwadratowych. Zamieszkałe przez cztery osoby, siedem kotów i dwa psy! Nie miałem miejsca do pracy. Pisałem tylko nocami. W kuchni. Wypalając przy tym dwie paczki papierosów.

W desperacji poprosiłem o konsultację panią profesor, wybitną znawczynię tematu. Na pierwszym spotkaniu poleciła mi przeczytać kilka opracowań krytycznych *Nocy i dni*. Doradziła również, abym poznał dzieła analizujące warsztat pisarski Dąbrowskiej. Następnie zaczęła mnie

przepytywać. Co będzie z dialogami? Czy zamierzam przerabiać prozę Dąbrowskiej na własną rękę? Jeśli tak, to wkraczam na grząski grunt, bo pisanie dialogów za zmarłą zaledwie pięć lat wcześniej autorkę jest zabiegiem ryzykownym! Byłem przerażony. W przestrogach pani profesor Maria Dąbrowska urosła do roli kapo, która zza światów będzie śledziła każdy mój ruch. Podziękowałem, wysłałem jej kosz kwiatów, ale pomyślałem sobie wtedy: „Nigdy więcej ekspertów!”. Do dziś jestem wierny tej zasadzie.

Środowisko wciąż panu nie sprzyjało?

Pamiętam, że nieoczekiwanie zostałem zaproszony do jury Festiwalu Filmów Animowanych w Krakowie. Jechałem tam z wielką niechęcią. Oprócz projekcji nieustanne bankiety. Czasami te biesiady zamieniały się w ordynarne popijawy. Byłem powściągliwy w przechyłach, by nie powiedzieć ani jednego słowa za dużo!

Jeden z jurorów, wybitny scenarzysta, który już ujawnił swoją nieżyczliwość przy *Hrabinie Cosel*, w sposób niewybredny zaczął mi przygadywać. A ponieważ najczęściej był pijany, nie hamował języka i ciął mnie, gdzie popadło. Na końcu wypożyczył sobie Jadzię Barańską i głośno wytykał jej nieprzydatność do roli Barbary. Któregoś dnia, mocno napity, dysząc skisłym oddechem, parsknął: „Barańska położy panu film!”. Na co usłyszał: „Niech się pan ode mnie odpierdoli!”. Zrobił się skandal. Z trudem nas rozdzielili.

Wydarzenie to wzbudziło we mnie niepokój, że na komisji scenariuszowej, kiedy Jerzy Kawalerowicz postawi scenariusz *Nocy i dni* pod osąd, człowiek ten, należący do „grupy trzymającej władzę” w kinematografii, rozetrze mnie na miazgę.

Domyślam się jednak, że tak się nie stało?

Pewnego dnia w końcu zadzwonił Kawalerowicz i powiedział, że „w zasadzie wszystko jest w porządku”, i zaprosił mnie do siebie na pogaduchę. Szedłem do niego z żołądkiem pod gardłem, zastanawiając się, co miało znaczyć owo „w zasadzie”. Jerzy bez długich wstępów

powiedział: „Po wielkich bólach scenariusz został zatwierdzony. Oj, było ciężko!”.

Zapytałem, czy człowiek, któremu kazałem się odpierdolić, bardzo rył. „Tak – odpowiedział. – A kiedy walczył jak lew przeciwko tobie, powiedziałem: »Olek, pozwól Antczakowi się rozłożyć. Niech zrobi ten film. Co cię to kosztuje? I już do końca życia będziecie go mieli z głowy«. To poskutkowało!”. Kawalerowicz kontynuował, wyjaśniając przy tym formułę „w zasadzie wszystko w porządku”. Otóż Komisja scenariuszowa podjęła uchwałę: „Film *Noce i dnie* nie może blokować żadnego studia. Wszystko musi być robione we wnętrzach naturalnych”. Usłyszałem: „Bierz się, Jurku, do roboty. I rób go z pasją i z wiarą. Chcesz, żeby Jadzia Barańska grała Barbarę. Zgoda! Wiem, co jest warta. Proszę tylko, abyś pokazał mi próbną charakteryzację trzech okresów jej życia. Materiał filmowy będę oglądał od czasu do czasu. I to tylko wtedy, kiedy uznasz to za słuszne. Wiem, że dasz sobie radę!”. To był Jerzy Kawalerowicz. Wielki!

Wygląda na to, że pańska wiara w ten film się opłaciła. *Noce i dnie* uważa się za jeden z najważniejszych filmów w historii polskiego kina.

W naszym środowisku mówi się o sukcesie, jeśli film jest oglądany i pamięta się o nim po siedmiu latach od premiery. Co w takim razie powiedzieć o filmie, który wciąż podoba się widzom po latach czterdziestu? Czasem się zastanawiam, jak udało nam się odnieść tak wielki sukces, ale w końcu dochodzę do wniosku, że odpowiedź jest prosta. Dąbrowska w swojej książce chciała pokazać nam, jacy jesteśmy jednocześnie biedni i mali w konfrontacji z otaczającą rzeczywistością.

Bohaterowie *Nocy i dni* są bardzo wyraziści. Widzowie do dziś dzielą się na tych, którzy trzymają stronę albo Bogumiła, albo Barbary.

A ja nie umiałbym dokonać takiego wyboru. Każde z nich ma swoje racje. Proszę spojrzeć: Barbara zdradziła Bogumiła myślami, przez lata kochając Tolibowskiego, ale Bogumił zdradził ją fizycznie. Pytanie, co jest gorsze. Prawdą jest, że Barbara miała charakter nieznośny, zatruwała innym życie. Ale to dlatego, że nie cierpiała wsi, czuła się tam obco, bez przerwy tęskniła za Kaliszem. A Bogumił odwrotnie – w mieście czuł się źle, był

człowiekiem przyziemnym, spełniał się tylko, doglądając majątku. Ta ich niemożność porozumienia się sprawia, że *Noce i dnie* opowiadają historię ludzi okaleczonych, noszących w sobie rany – aby istnieć razem, trzeba znaleźć dla tych słabości wyrozumiałość.

Swoją drogą, czy zdaje pan sobie sprawę, że dzięki *Nocom i dniom* stał się pan niedawno gwiazdą internetu?

Jak to?

Hitem sieci stał się filmik z telewizyjnych archiwów przedstawiający pańską żarliwą dyskusję z Zygmuntem Kałużyńskim. Wyglądacie jak bokserzy na chwilę przed wejściem na ring.

Kałużyński był wybitnie utalentowanym krytykiem, ale niestety pozostawał na usługach władzy. Jeśli obejrzy pan ten filmik uważnie, zobaczy pan, że on nie wierzy w to, co mówi, gra, wciela się, jak to miał w zwyczaju, w rolę błazna. Zresztą, gdy *Noce i dnie* weszły już na ekrany kin, Kałużyński zwlekał z napisaniem recenzji, opublikował ją jako ostatni. Pamiętam, że z pewnym niepokojem otwieram gazetę, czytam, a tam są oczywiście pewne zarzuty o to, że pominąłem jedną czy drugą scenę, ale ogólna ocena brzmi: arcydzieło! Widać, gdy pisał, nie musiał już grać i mógł pozwolić sobie na szczerość.

Z innymi krytykami łączyły pana równie burzliwe relacje?

Miałem to szczęście, że większość z nich pisała o mnie z sympatią. Nawet Zdzisław Pietrasik z „Polityki”, który z dwoma moimi filmami obszedł się surowo, gdy otrzymywaliśmy z Jadzią na festiwalu w Gdyni Platynowe Lwy – ona za rolę Barbary, ja za film *Noce i dnie* – napisał chyba najbardziej pochwalny tekst pod moim adresem, jaki w ogóle kiedykolwiek powstał.

Skoro był pan przyzwyczajony do dobrego traktowania, po latach musiał zdziwić się pan negatywnym przyjęciem filmu *Chopin. Pragnienie miłości* (2002).

„Negatywne przyjęcie” to znaczne nadużycie. Tych niedobrych recenzji było zaledwie kilka. Dwie. Może trzy. Wiem, że były inicjowane przez środowisko jednego reżysera, który chciał się zająć tym tematem. Z czym się nie krył. I aby nie rozwijać tego wątku, podam tylko kilka faktów.

Chopin. Pragnienie miłości został sprzedany do trzydziestu siedmiu krajów świata, a na festiwalu w Houston zdobył nagrodę dla najlepszego dramatu. Czy dzisiaj zrobiłbym ten film inaczej? Nie wiem. Nie chcę o tym myśleć. Najważniejsze, że film ciągle żyje i od czasów premiery był w telewizji powtarzany ponad dwadzieścia razy.

Skoro porozmawialiśmy o pańskich najważniejszych filmach, chciałbym również zapytać o najciekawsze projekty, których nie udało się panu zrealizować.

Nigdy nie podjąłem takich starań, ale nieraz myślę sobie, że powinienem był nakręcić biografię Juliusza Słowackiego. Czy pan wie, że Mickiewicz nie przyszedł nawet na jego pogrzeb, a w nekrologu napisał: „Umarł działacz społeczny". Słowo „poeta" nie chciało mu przejść przez gardło. Dlaczego? Chyba zazdrościł Słowackiemu nie tylko jego talentu poetyckiego, ale także wielkiego daru wizjonerstwa! Słowacki potrafił przewidywać przyszłość. Ja również głęboko wierzę w takie rzeczy. Jadzia podobnie. Z tym, że ona potrafi połączyć sprawy irracjonalne z prozą dnia powszedniego.

Wniosek stąd, że przeciwieństwa się przyciągają?

I całe szczęście. Przecież ja ciągle bujam w obłokach i nie przywiązuję wagi do dóbr materialnych. Gdyby nie Barańska, chodziłbym w obdartych butach!

Czy pamięta pan, kiedy pragmatyzm żony wydał się panu szczególnie pomocny?

Takich sytuacji było wiele. Najważniejsza miała miejsce w 1963 roku, gdy w Łodzi z dużymi sukcesami prowadziłem – założony przeze mnie pięć lat wcześniej – Teatr Popularny Telewizji Łódź. Żyliśmy wtedy na dwa domy, bo Jadzia grała w Warszawie. Było ciężko, mieliśmy sporo wydatków i gdyby nie to, że mama Jadzi wyprzedawała swoją biżuterię, nie mielibyśmy co jeść. No i w takich okolicznościach pewnego dnia zadzwonił do mnie z Warszawy Prezes Radia i Telewizji Włodzimierz Sokorski z propozycją, żebym został naczelnym reżyserem Telewizji Polskiej. Nie byłem przekonany, bo kochałem ten swój łódzki teatr, ale Sokorski dał mi

dwadzieścia cztery godziny do namysłu. Strasznie się zestresowałem, wypaliłem paczkę papierosów, zadzwoniłem do żony i powiedziałem: „Jadziu, dostałem ponętną propozycję, ale ja nie chcę jechać do Warszawy”. Odpowiedź Jadzi nie nadaje się do cytowania, ale powiem panu tylko, że od razu zadzwoniłem do prezesa Sokorskiego i powiedziałem, że się zgadzam. No i okazało się, że podjąłem najlepszą decyzję mojego życia.

Piętnaście lat później pan i żona stanęliście przed kolejnym trudnym wyborem i zdecydowaliście się na emigrację do Stanów Zjednoczonych.

To był dość szalony pomysł, bo ja wtedy nie mówiłem jeszcze dobrze po angielsku. Ale szybko robiłem postępy i wygrałem światowy konkurs na profesurę w jednym z największych uniwersytetów Ameryki – prestiżowym UCLA w Los Angeles, gdzie jako *full professor* VII stopnia, co jest najwyższą rangą w skali profesury, przepracowałem dwadzieścia pięć lat.

Podczas pobytu w Stanach zetknął się pan z najsłynniejszymi reżyserami na świecie.

Poznałem między innymi Orsona Wellesa i Johna Forda. Byłem nimi zachwycony. Żadnego wywyższania się, tylko pokora i zamiłowanie do ciężkiej pracy. A ponadto, wzruszająca miłość nie do siebie, ale do aktora.

Jako wykładowca na UCLA wychował pan pokolenie nowych mistrzów. Pańskim podopiecznym był między innymi Alexander Payne, późniejszy zdobywca Oscara za *Spadkobierców* (2011) i *Nebraskę* (2013).

Poznałem go w roku 1987. Siedziałem w swoim gabinecie, gdy rozległo się pukanie do drzwi, a moim oczom ukazał się piękny chłopiec, jak z greckich rycin, który powiedział: „*My name is Alexander Payne and I’m going to be your teaching assistant*”. I rzeczywiście tak było. Przez dwa lata Payne – którego dziadek, imigrant, nazywał się jeszcze się Papadopoulos – był moim asystentem, a ja zostałem opiekunem jego filmu dyplomowego. Do dziś utrzymujemy ze sobą kontakt, a Alexander powtarza w wywiadach, że odcisnąłem na nim jakieś wielkie piętno, czym oczywiście bardzo mnie zawstydza.

Choć mieszka pan w USA od czterdziestu lat, wciąż regularnie przyjeżdża pan do Polski.

Bo ja mentalnie nigdy z Polski nie wyjechałem! Ciągle mam wielu polskich przyjaciół i tęsknię za prostymi rzeczami – wierzbami za parkiem przy Belwederze, kwitnącymi kasztanami, aromatem Starego Miasta.

Może więc przyszedł czas, żeby wrócić na stałe?

Nie przesadza się starych drzew. Zresztą powiem panu, że obojętnie gdzie się mieszka, najważniejsze, żeby być wiernym sobie i swoim przekonaniom. Myślę, że mi się to udało. I z tego, a nie z filmów, jestem najbardziej dumny.

Ziarno i plewy

Rozmowa z Jerzym Gruzą

Jerzy Gruza z aktorem Piotrem Fronczewskim (z tyłu) na planie filmu *Dzięcioł* (1970)

Studio Filmowe TOR

Już myślałem, że pan dziś nie przyjdzie.

To dlatego, że od samego rana przeżywałem gehennę. Wczoraj wyjechałem za miasto, wróciłem wieczorem, zrelaksowany, i zorientowałem się, że zgubiłem klucze do mieszkania. A w mieszkaniu zostały leki, które musiałem koniecznie zażyć. Jeździłem od apteki do apteki, chcąc uprosić farmaceutki, żeby sprzedały mi lek bez recepty, ale nie było szans. Jedna z nich powiedziała: „Niech pan dzwoni na pogotowie!”, ja na to: „Wyładowała mi się komórka”, odpowiedź: „No to niech pan tutaj padnie, a wtedy ja zadzwonię”. Za mną stała kolejka zniecierpliwionych ludzi, aż ktoś w końcu krzyknął: „Padaj pan!”. Zamiast to zrobić, pojechałem na pogotowie na Hożej, gdzie przez lata kręciłem fragmenty *Czterdziestolatka* (1974–1977), i dopiero tam się nade mną zlitowali. A klucz, jak się okazało, zostawiłem jak idiota w drzwiach.

Teraz już rozumiem, dlaczego nazywają pana mistrzem anegdoty.

Jeśli naprawdę tak mówią, to pewnie dlatego, że od dziecka byłem typem obserwatora. Czułem się najszczęśliwszy, gdy mogłem godzinami gapić się na ludzi idących ulicą i wymyślać na ich temat jakieś historie, ot tak, na poczekaniu. Przychodziło mi to tym łatwiej, że dorastałem w straszliwie teatralnych czasach: okupacja, strzelaniny, handel. Zawsze coś się działo.

Gdy wymyślił pan już jakąś historię, komu ją pan opowiadał?

Komu się dało – rodzinie, znajomym, kumplom. Nie zawsze była to wdzięczna publika. Miałem dwóch kolegów, którzy co chwilę przerywali moje opowieści, mówiąc: „To nieprawda. Niemożliwe!”. Nie rozumieli, że w tych historiach niekoniecznie liczy się wierność faktom, ale chęć zaskoczenia słuchacza, atrakcyjna konstrukcja, błyskotliwa puenta.

Opowiadając swoje historie, poprawiał pan rzeczywistość.

Zostało mi to do dziś. Każde normalne, niby banalne zdarzenie traktuję jako materiał na ciekawą historię. Inna sprawa, że mam jakieś wyjątkowe szczęście i często przyciągam ludzi, którzy są zabawni, nietypowi, dziwni.

Jeśli takie sytuacje zdarzają się panu bez przerwy, po pewnym czasie musi to robić się męczące.

I to jak. Tak samo jak te notoryczne prośby od znajomych: „Jurku, przyjdź do nas, poopowiadasz jakieś anegdoty”. Najgorzej jest, jak ktoś umiera, wtedy wiem na pewno, że zadzwonią z radia albo telewizji i każą mówić. A przecież takie gadanie to jak rozrzucanie historyjek przy stoliku, za chwilę wszyscy wywalą je do śmietnika i zapomną. Wiem, co mówię, bo poznałem w swoim życiu wielu artystów, którzy w rozmowach przy piwie byli lepsi niż na scenie.

Panu to nie groziło?

Nie, bo zawsze pilnowałem tego, żeby zrobić z tych historyjek użytek praktyczny. Z Jurkiem Skolimowskim mieliśmy taki zwyczaj, że zawsze nosiliśmy przy sobie kartkę i długopis i jak tylko podsłuchaliśmy na ulicy czy w knajpie jakąś rozmowę, od razu to notowaliśmy i wkładaliśmy kartkę do kieszeni. Potem wielokrotnie wykorzystywaliśmy takie dialogi w swoich scenariuszach.

Jeden z nich napisaliście nawet wspólnie – do filmu *Na samym dnie*, który Skolimowski nakręcił w 1970 roku w Wielkiej Brytanii.

Moja rola przy tym filmie nie ograniczyła się do bycia, wraz z Bolesławem Sulikiem, współautorem scenariusza. Spędziłem też sporo czasu na planie, gdzie pracowałem jako ktoś w rodzaju asystenta Skolimowskiego. Jurek zawsze był świetnym kompanem, miał fantazję i jedyny w swoim rodzaju, typowo polski spryt. Pamiętam, że pewnego dnia kazał ekipie zbudować wysoką wieżę, na której chciał postawić kamerę. Pytam go: „Jurek, po co właściwie nam ta wieża?”, a Skolim na to: „Zanim się zorientują, że za cholerę nie wiemy, co dalej mamy robić, niech mają zajęcie i budują wieżę”.

A jak w ogóle podobała się panu Anglia?

Swingujący Londyn, brytyjski humor i atmosfera wiecznej zabawy okazały się wspaniałe. To wszystko było dla mnie nie do pomyślenia, tym bardziej że gdy pojechałem do Anglii po raz pierwszy, w 1958 czy 1959 roku, miałem zupełnie inne wrażenia.

W jakim celu wyjechał pan wtedy na Wyspy?

Pracowałem już w Telewizji Polskiej i zostałem wysłany na szkolenie do BBC.

Tak po prostu?

Pomogło mi na pewno to, że – co nie było w moim pokoleniu oczywiste – znałem trochę angielski, którego uczyłem się w liceum. W naszej szkole funkcjonował Klub Angielski, który prenumerował czasopismo „The Illustrated London News", a zebrania polegały na tym, że wspólnie czytało się i omawiało artykuły. Co ciekawe, szefem tego klubu był Jerzy Kosiński, późniejszy autor *Malowanego ptaka*.

Co najbardziej zaskoczyło pana podczas pierwszej wizyty w Anglii?

Słynna angielska etykieta. Jeśli przyjechałeś z przaśnego PRL-u, a potem rano wychodzisz z internatu, a portier w mundurze kłania ci się i mówi: „*Good morning, sir*", musiałeś być zaskoczony. To przywiązanie do form i manier miało też jednak swoją drugą stronę. Anglicy byli niesamowicie sztywni, wycofani. Gdy szli ulicą, to tak, żeby czasem o kogoś się nie otrzeć. Jak czekali na przystanku, a w autobusie, który podjechał, brakowało już miejsc siedzących, to czekali na następny. W internacie, w którym mieszkałem, nie było mowy o tym, żeby przyprowadzić do pokoju dziewczynę…

Gdy wrócił pan do Anglii pracować przy filmie *Na samym dnie*, takie problemy już chyba nie istniały.

Oj, nie. Zwłaszcza że Jurek był duszą towarzystwa i oprowadzał mnie po wszystkich najmodniejszych klubach. Poznawałem różne aktorki i modelki, ale największym przeżyciem była dla mnie wizyta w słynnym klubie Annabel's, gdzie zamieniłem parę słów z Seanem Connerym.

Jak, w porównaniu z szalonym Londynem wczesnych lat siedemdziesiątych, imprezowało się w PRL-u?

Na pewno bardziej schematycznie. Zwykle zaczynało się imprezę w SPATiF-ie, później szło się do Bristolu albo jakiegoś innego lokalu, a potem pozostawały już tylko bary dworcowe, najdłużej otwarte, z wysokimi stolikami, przy których nie dało się siedzieć, więc trzeba było

stać. Niektórzy wtedy już odpadali, ale najtwardsi zawodnicy wytrzymywali do rana, czekali, aż otworzą bar w hotelu Europejskim, i tam kontynuowali biesiadę do utraty sił. Wie pan, jak nazywaliśmy Europejski w południe? Dolina padłych słoni.

Piękne.

Swoją drogą, obejrzałem niedawno po raz kolejny film *O północy w Paryżu* (2011) Woody'ego Allena – ten, w którym bohater przenosi się w czasie do *belle époque* i spotyka w kawiarniach te wszystkie sławne postacie. Przez chwilę wyobraziłem sobie to samo, ale w naszej wersji – nie z Hemingwayem i Dalim, tylko ze Skolimem, Maklakiewiczem i Januszem Minkiewiczem.

Może to pan powinien nakręcić taki film?

Nie, na dłuższą metę nie lubię wspominek. Dlatego nie znoszę czytać pamiętników. Jeśli napisał je ktoś, kogo znałem, to przecież wszystko już wiem. A jak kogoś nie znałem, to co mnie obchodzi jego życie? Zresztą wszystkie te książki są pisane według tego samego, przewidywalnego schematu – na końcu zawsze będzie klęska. Jeżdżę czasem do Konstancina, patrzę na wille postawione przez milionerów i myślę sobie, po co to wszystko, skoro i tak skończy się problemami z chodzeniem, nadciśnieniem, chorobami serca…

Jak na człowieka obdarzonego takim poczuciem humoru, uderza pan w bardzo ponure tony.

Bo poczucie humoru zawsze wynika z jakiejś zadry, przeciążenia, słabości. Dowcip często służy zamaskowaniu cierpienia tego, kto go opowiada.

Podobne deklaracje składa wspomniany już Allen, którego uważa pan za swojego mistrza.

Zawsze ciągnęło mnie do Allenowskiej autoironii i śmiania się z własnej bezradności. Coś podobnego miał w sobie Bobek Kobiela. Pamiętam, że pewnego dnia Bobek, który mieszkał ze swoją, całkiem atrakcyjną żoną, zrobił u siebie w domu huczną imprezę. Jemy kolację, pijemy wódeczkę, żartujemy, ale nadchodzi trzecia nad ranem, więc stwierdzamy, że trzeba by

się już zbierać. Bobek odprowadza nas wszystkich na korytarz, zaczyna nas żegnać, po czym nagle, z pełną powagą, dodaje: „Bardzo panów przepraszam, ale zanim się pożegnamy, muszę was policzyć, mam bowiem podejrzenia, że któryś z was mógł się ukryć w sypialni mojej żony”. Czy to nie jest scena jak z Allena?

Czy zna pan jeszcze kogoś, kto przypomina panu Allena?

Moja przyjaciółka, aktorka Zofia Czerwińska, zawsze była niczym Allen w spódnicy. Nie tak dawno odbył się benefis z okazji jej osiemdziesiątych piątych urodzin i w związku z tym przypomniałem sobie parę opowieści. Kiedyś byłem w knajpie na pierwszej randce ze wspaniałą kobietą, która pociągała mnie zarówno fizycznie, jak i mentalnie. Było wczesne popołudnie, mieliśmy prawie cały lokal dla siebie, romantyczna atmosfera, aż tu nagle wchodzi Czerwińska, bierze krzesło i mówi: „Widzę, że się nudzicie, to się do was dosiądę”. Inna historia? Dziesiąta wieczorem, dzwoni telefon w domu państwa Łapickich, którzy właśnie szykują się do snu. Odbiera Andrzej i słyszy: „Dzień dobry, tu Zofia Czerwińska. Panie Andrzeju, zostawił pan dziś w SPATiF-ie »Express« i ja go mam. Gdyby chciał go pan odebrać, zapraszam do mnie do domu”. Zofia była kapitalna, ale oprócz tego, że miała wielkie poczucie humoru, potrafiła też zachować się wobec mnie bardzo serdecznie.

To znaczy?

Gdy się kiedyś spotkaliśmy, dałem jej egzemplarz swojej książki *Pożegnanie z karnawałem*. Niczego nie oczekiwałem, a tymczasem Zosia zadzwoniła do mnie po tygodniu i skomplementowała książkę. Potem długo rozmawialiśmy o tym, że w dzisiejszych czasach ludzie mają obsesję na punkcie nagród i wyników sprzedaży, a przecież nic nie sprawi większej przyjemności niż telefon od kogoś, kogo cenisz, a kto powie: „Przeczytałem, świetne”. Żyjemy dziś w świecie żenującego materializmu, do czego przykłada się zresztą moja ukochana telewizja.

Współczesną telewizję odrzuca pan w całości?

Właściwie to lubię tylko jeden program, trafiłem na niego przypadkiem. Nazywa się *Gogglebox. Przed telewizorem* i polega na tym, że

obserwujemy, jak różni ludzie – jakiś mięśniak, dwóch gejów, kobieta z synem – oglądają telewizję i komentują to, co widzą. Zapewniam pana, że z jednego odcinka tego programu dowie się pan o współczesnej Polsce więcej niż ze stu artykułów w gazecie.

Rzeczywiście, wygląda na to, że telewizja sporo się zmieniła od czasów pańskich początków. Jak wspomina je pan z dzisiejszej perspektywy?

Bardzo romantycznie, i to nie tylko dlatego, że początkowo prawie wszystkie programy szły na żywo. Inaczej niż w Anglii, gdzie w telewizji wszystko było dopięte na ostatni guzik i odbywało się zgodnie ze ściśle określonymi wytycznymi, w Polsce miałeś poczucie, że robisz, co chcesz. Program miał trwać dwadzieścia minut, ale wyszedł ci na czterdzieści? Nie ma problemu, będzie trwał czterdzieści. Niestety, ta idylla szybko się skończyła, u nas również pojawiły się rygory, a – inaczej niż w Anglii – ich przestrzeganie nadzorowali kretyni, którzy tylko ograniczali naszą inwencję. Zawsze mówiłem, że szef jest po to, żeby oddzielić ziarno od plew, a u nas, jak dawałeś materiał, szef wyrzucał ziarno, a brał plewy.

Nawet w takich warunkach udało się panu jednak odnieść wielkie sukcesy. Zaskakuje pana nieprzemijająca do dziś popularność *Czterdziestolatka*?

Na pewno bardzo cieszy, ale nie mogę powiedzieć, żeby zaskakiwała. To jest serial wielowarstwowy, który można oglądać najpierw dla zwykłego śledzenia fabuły, a potem do niego wrócić i zobaczyć, w jaki sposób ukazuje różne kryzysy i dylematy życiowe, które dotykają każdego z nas.

Czy to prawda, że niewiele brakowało, a zrealizowałby pan współczesną kontynuację serialu?

Miałem już gotowy scenariusz, w którym bohaterowie zapisują się na Uniwersytet Trzeciego Wieku. Żałuję, że ostatecznie nic z tego nie wyszło, bo wydawało mi się, że to zabawny pomysł, a teraz nie będzie już do niego powrotu, bo nie ma z nami ani Andrzeja Kopiczyńskiego, ani Romana Kłosowskiego.

Pierwszy *Czterdziestolatek* zyskał tak wielką popularność również dlatego, że władze komunistyczne zbytnio nie protestowały przeciw niemu. Co innego, jeśli chodzi o pański wcześniejszy kultowy serial – *Wojna domowa* (1965–1966).

Komuniści czepiali się, że nie było w nim partii, organizacji młodzieżowych, świąt państwowych, tylko prywatne problemy. Ale to jeszcze nic. Prawdziwie w kość cenzura dała mi później, przy okazji filmu *Noc poślubna w biały dzień* (1982). Bohdan Poręba podczas kolaudacji grzmiał, że takich świństw to on nie widział nawet w Paryżu.

Czemu tak się na pana uwziął?

A kto go tam wie. Poręba był postacią nie z tej ziemi. Byliśmy razem na roku w łódzkiej Filmówce i już wtedy zwrócił moją uwagę. Niesamowicie śmieszyło mnie to, że miał w dowodzie osobistym napisane: „Zawód: recytator".

Problemy z cenzurą miał pan także przy filmie *Przeprowadzka* (1972), który trafił na półkę aż na dziesięć lat.

Ze strony komunistów było to oczywiście świństwo, ale po części rozumiem, czemu mi je zrobiono. Cenzorzy trafnie odczytali wymowę filmu, który wyrósł z protestu przeciwko przekonaniu, że konsumpcjonizm i posiadanie zrobią z ciebie szczęśliwego człowieka. No a jeśli ktoś atakował ten sposób myślenia, automatycznie atakował Gierka i gierkowską wizję Polski. Gdy w końcu dopuszczono film na ekrany, zrobiono to w najgorszym możliwym momencie. Trwał stan wojenny, na półkach był tylko ocet, a ludzie mieli oglądać film o krytyce konsumpcjonizmu… Nic dziwnego, że skończyło się klapą.

Krytyka konsumpcjonizmu była chyba dla pana ważnym tematem. O tym samym opowiada przecież także *Dzięcioł* (1970).

Podoba się panu ten film?

Zupełnie serio: uważam, że jest najlepszy w pańskim dorobku.

No właśnie… Tymczasem krytycy filmowi zebrani na premierowym seansie podczas festiwalu w Łagowie zmieszali go z błotem. Nie mieściło im się wówczas w głowach, że film rozrywkowy może nieść za sobą jakieś przesłanie. Dziś myślę, że *Dzięcioł* przetrwał próbę czasu, wciąż podobają

mi się w nim pewne smaczki, jak na przykład scena niekończącej się imprezy w mieszkaniu sąsiadów bohatera. Zresztą parę lat po *Dzięciole* pojawił się amerykański film *Dziesiątka* z Bo Derek, w którym jest identyczna scena. Powtarza się nawet motyw lunety, przez którą bohater Wiesława Gołasa podgląda w wolnych chwilach gołe sąsiadki.

Zaznaczony w *Dzięciole* wątek rozdźwięku między rzeczywistością a niemożliwymi do zrealizowania marzeniami stał się właściwie motywem przewodnim całej pańskiej twórczości.

To kwestia osobistego doświadczenia. Myślę zresztą, że wszyscy – niezależnie od obowiązującego ustroju – jesteśmy karmieni iluzją, zgodnie z którą rząd się o nas troszczy, ludzie są dla siebie mili, a instytucje działają bez zarzutu. Przekonywanie się na własnej skórze, że w praktyce jest zupełnie inaczej, czeka każdego z nas i zawsze ma w sobie aspekt tragikomiczny.

Wielokrotnie wspominał pan, że osobisty wymiar ma dla pana także film *Motylem jestem, czyli romans czterdziestolatka* (1976), w którym pokazuje pan kontrast pomiędzy nieefektowną codziennością a telewizyjnym spektaklem.

Show-biznes jest pełen absurdów. Nigdy nie zapomnę spotkania, o które zabiegał kiedyś redaktor programów telewizyjnych, chcący namówić mnie do współpracy przy jakimś projekcie. Przychodzę do jego gabinetu odstawiony i dobrze przygotowany, a on wypala: „Ja pana bardzo przepraszam, będę mówił nieskładnie, ale trzy noce nie spałem, bo montuję coś naprawdę ważnego!”. W jednej chwili zrozumiałem, że nie jestem wystarczająco ważny i z naszego spotkania nic nie będzie, bo dyrektor przecież „montuje coś naprawdę ważnego”. Wkrótce powtórzyłem tę scenę w filmie *Motylem jestem…*, a Wojtek Pszoniak świetnie mi to wszystko zagrał. Jakiś czas później dowiedziałem się, że to, co redaktor montował wtedy przez trzy noce, to były urodziny Gierka.

Show-biznes to jednak nie tylko absurd, lecz także splendor, blichtr i pokusy.

Swego czasu bałem się, że się w tym wszystkim zatracę, ale na szczęście byłem tego bliski tylko raz w życiu. Chodziło o pewną striptizerkę…

Oho! Będzie ciekawie.

Jeden z pierwszych striptizów w Warszawie odbywał się w Sali Kongresowej. Wykonywała go, stylizowana na Marlenę Dietrich, piękna blondwłosa dziewczyna, która najpierw odpalała długiego papierosa, a potem siadała na środku sali i powoli zaczynała się rozbierać. Począwszy od długich czarnych rękawiczek. Wrażenia były tak silne, że popełniłem, jak to się mówi, emocjonalną pomyłkę i zupełnie się w tej pani zadurzyłem. Chodziłem do Kongresowej co drugi dzień, wystawałem pod garderobą, na korytarzu byłem popychany przez kelnerów noszących z kuchni kotlety. Same upokorzenia, nic zresztą niewarte, bo ostatecznie zamieniliśmy z artystką, jak się okazało – Rosjanką, tylko parę słów i nigdy nie zdołaliśmy się do siebie zbliżyć. Pamiętam, że bardzo z tego powodu cierpiałem, ale w końcu mi przeszło. Minęło parę miesięcy, aż któregoś dnia wychodzę z domu i mijam obładowaną torbami, przygarbioną babuszkę, która dziwnie mi się przygląda, po czym krzyczy: „*Dobroe utro*, panie Jurek!”. Okazało się, że to moja striptizerka – gdy zniknęły szminka, peruka, rzęsy na pół metra, zostały normalka, żyćko i siatka z ziemniakami. To była dla mnie najkrótsza lekcja tego, jak działa show-biznes.

Po takim wstępie musimy przez chwilę porozmawiać o seksie.

Niechętnie…

Przecież obecność pięknych kobiet i swobodnej erotycznie atmosfery to jeden z charakterystycznych elementów pańskiej twórczości.

Mogę powiedzieć panu dwie rzeczy. Po pierwsze, w przeciwieństwie do wielu innych reżyserów, na czele z Bergmanem, twardo oddzielałem życie prywatne od zawodowego i nie „współpracowałem” erotycznie z moimi aktorkami. Po drugie, dam panu radę. Jak pan ogląda filmy, niech pan zawsze patrzy na drugi plan, bo najpiękniejsze kobiety przewijają się właśnie tam.

Jako reżyser pracował pan nie tylko z wybitnymi aktorami, lecz także z naturszczykami. W *Gulczas, a jak myślisz?* (2001) sfilmował pan samego Andrzeja Leppera.

O, jakie mieliśmy z nim przygody! Najpierw nie chciał się zgodzić na występ, ale po długich namowach powiedział w końcu: „Dobrze, przyjadę". Jesteśmy na planie, Lepper zajeżdża eleganckim, zachodnim samochodem i mówi: „No, panowie, do zdjęć wymieńcie mi go na poloneza". Zrobiliśmy, jak chciał, a gdy już kręciliśmy, Lepper, zamiast podawać tekst ze scenariusza, zaczął gadać od siebie i pieprzyć coś o Białorusi. Zanim zdążyłem zareagować, skończył występ, wsiadł do swojej zachodniej fury i odjechał, a my zostaliśmy już na zawsze z tą cholerną Białorusią.

Nie kusiło pana, żeby zaprosić przed kamerę również Lecha Wałęsę? Podobno całkiem nieźle się znacie.

Poznaliśmy się w latach osiemdziesiątych, gdy byłem dyrektorem Teatru Muzycznego w Gdyni. Potem, już w Warszawie, byliśmy w regularnym kontakcie. Pamiętam, że spotkałem go na bankiecie z okazji czterdziestolecia telewizji. Wałęsa był już wtedy prezydentem i strasznie go krytykowali, a ja reżyserowałem akurat jakiś popularny program i byłem na fali. W związku z tym, gdy Wałęsa mnie zobaczył, powiedział: „No, no! W tym roku jesteś lepszy ode mnie". Potem kilka razy pojawił się w pubie, którego byłem menadżerem.

Jak odnalazł się pan się w tej roli?

Było mi bardzo przyjemnie, bo miałem poczucie, że udało nam się stworzyć naprawdę popularne miejsce. Bywali tam wszyscy, którzy się liczyli – Michnik, Olejnik, Solorz – a jednocześnie przychodziło sporo zwykłych ludzi. Między tymi światami nie było dystansu, wszyscy czuli się swobodnie, stali przy barze i każdy mógł zagadać do każdego.

Dlaczego pub przestał działać?

Po jakichś ośmiu latach zwróciliśmy na siebie uwagę mafiosów z Pruszkowa. Zaczęli nas nachodzić, żądać kasy, robiło się nieprzyjemnie, więc zwinęliśmy interes i daliśmy sobie spokój. Takie to były bandyckie, transformacyjne czasy.

W obliczu tych kłopotów wrócił pan do reżyserii. Ciekaw jestem, który moment pracy nad filmem lubi pan najbardziej?

Zdecydowanie pisanie scenariuszy. Najbardziej lubiłem pracować z Krzysztofem Teodorem Toeplitzem – wspólnie napisaliśmy między innymi *Dzięcioła* i *Czterdziestolatka*. Najfajniejsze były nasze luźne spotkania, podczas których po prostu opowiadaliśmy sobie anegdoty. Mogliśmy je później wykorzystać albo nie, ale zawsze mieliśmy z tych spotkań mnóstwo frajdy. Dzięki temu, że pracuję zwykle w takiej atmosferze, pisanie przychodzi mi z łatwością. Czasem myślę, że może to jest podejrzane i tak naprawdę jestem grafomanem, ale wtedy przypominam sobie, że Zanussi mawia podobno: „Gruza lepiej pisze, niż reżyseruje", i od razu oddycham z ulgą.

A jak zachowuje się pan podczas kręcenia filmu?

Muszę przyznać, że jestem reżyserem niecierpliwym i usposobionym pesymistycznie. Wychodzę z założenia, że skoro cały film mam gotowy w głowie, to mogę go już tylko spieprzyć, bo postawię na złego aktora albo nie dopisze nam pogoda, albo nie będzie wystarczającej kasy.

Niektórzy twórcy twierdzą jednak, że tego rodzaju kłopoty i ograniczenia tylko motywują ich do działania.

To prawda. Mistrzem takiej strategii był bez wątpienia Andrzej Wajda, którego zawsze bardzo za to podziwiałem. Zresztą nie tylko za to – od samego początku kariery pozostawał dla mnie wielkim autorytetem. Jako student zagrałem nawet w jego *Pokoleniu* (1954). Byłem esesmanem, który ściga na klatce schodowej bohatera Tadeusza Janczara.

A dziś – jak wspomniał pan kiedyś w wywiadzie – bywa pan mylony z Wajdą na ulicy. Wciąż często się to zdarza?

Cały czas. Jeden facet, taki uliczny handlarz, myli nas od czterdziestu lat. Nieważne, że Wajda już nie żyje, on i tak, gdy mnie widzi, krzyczy: „No i jak tam, panie Andrzeju, wszystko w porządku? Gdyby coś było trzeba, to ja wszystko dla pana zrobię". Przecież nie powiem takiemu gościowi po tylu latach, że nie jestem Wajda, tylko Jerzy Gruza. No, nie mam serca. Ale to jeszcze nic. Raptem dwa dni temu idę rano ulicą, a tu zatrzymuje się jakiś motocyklista i woła: „No i co, panie Wajda,

czterdzieści lat minęło, co?”. Jedno zdanie, dwie pomyłki, niesamowite. Mówiłem panu, że przyciągam dziwnych ludzi.

Fragmenty rozmowy ukazały się wcześniej w „Magazynie Filmowym. Piśmie SFP” 2017, nr 73.

Nie chciałem zmieniać świata

Rozmowa z Markiem Piestrakiem

Marek Piestrak na planie filmu *Powrót wilczycy* (1990)

Roman Sumik / Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Jako reżyser filmów fabularnych milczy pan od czasu *Odlotowych wakacji* z 1999 roku. Czy jest szansa, że stanie pan jeszcze za kamerą?

Czas pokaże – mam szufladę pełną niezrealizowanych projektów. Pisałem i wielokrotnie zmieniałem scenariusz do *Wampira*, czyli adaptacji powieści Władysława Reymonta. Jestem bardzo zadowolony ze scenariusza do *Pomarlicy* – horroru na podstawie książki Jerzego Gierałtowskiego. Złożyłem go w paru komisjach, recenzje były bardzo dobre, ale ostatecznie nic z tego nie wyszło. Potrzebowaliśmy siedmiu, ośmiu milionów złotych, a nikt nie chciał zaryzykować tylu pieniędzy na horror historyczny.

Był pan rozczarowany?

Byłem. Przecież moja *Wilczyca* (1982), która również była adaptacją Gierałtowskiego, miała dwa miliony widzów. Dwa miliony! Wiem, że to były inne czasy, ale rywalizowaliśmy wtedy na przykład z *Wejściem smoka* (1973) i jakoś się udało. Dlaczego z góry zakładać, że tym razem tak by nie było?

Któregoś projektu żałuje pan równie mocno?

Chyba tego o życiu Antoniego Ossendowskiego – pisarza, podróżnika i poszukiwacza przygód z okresu międzywojnia. Był niezwykle barwną postacią. Szczególnie ciekawa jest historia jego relacji z baronem von Ungernem-Sternbergiem – rosyjskim arystokratą i ekscentrykiem. Panowie poznali się i zaprzyjaźnili w Mongolii, podobno Ungern zdradził nawet Ossendowskiemu miejsce, w którym ukrył swój wielki skarb – niektórzy szukają go do dziś.

Co jeszcze zafascynowało pana w relacji Ossendowskiego i Ungerna?

Niesamowita była przepowiednia, którą Ossendowski usłyszał w Azji od jakiegoś mnicha: „Baron Ungern umrze wkrótce, a przed panem jeszcze bardzo długie życie. Ale potem zginie pan z ręki barona Ungerna”. Dziwne, prawda? Ossendowski też nie wiedział, o co chodzi, przestraszył się, ale w końcu zapomniał o całej sprawie. Minęło wiele lat, Ossendowski zamieszkał w dworku pod Warszawą. Pewnego razu – był rok 1945, końcówka wojny – służąca powiedziała Ossendowskiemu, że przyjechał do niego jakiś oficer. Ossendowski go oczywiście przyjął i spytał, jak się

nazywa. Tamten odpowiedział, że von Ungern-Sternberg. Okazało się, że to bratanek barona. Panowie przegadali całą noc, nad ranem młody Ungern pożegnał się i wyjechał. Kilka godzin później służąca poszła zawołać Ossendowskiego na śniadanie, a ten już nie żył. Zmarł wprawdzie na serce, ale i tak przepowiednia w jakimś sensie się sprawdziła.

Świetna historia. Tym większa szkoda, że film nie powstał. Pewnie znowu poszło o budżet?

Tak. Czasem jednak na przeszkodzie stawały też zupełnie inne sprawy. Kiedyś chciałem zrealizować scenariusz wybitnego pisarza Piotra Wojciechowskiego – *Odessa, wszystkie plaże*. Zaniosłem go do komisji scenariuszowej, która orzekła: „Scenariusz niezły, ale czy powinien robić to Piestrak? To komedia sensacyjna, a on kręci przecież horrory". I tak na lata zostałem zaszufladkowany.

Pozostając w temacie niezrealizowanych projektów – podobno, na długo przed wszystkimi innymi filmowcami, zainteresował się pan prozą Andrzeja Sapkowskiego?

Jeszcze w latach osiemdziesiątych przeczytałem pierwsze opowiadanie o wiedźminie, za które Sapkowski dostał nagrodę „Fantastyki", i od razu pomyślałem, że to dobry materiał na film. Zgłosiłem się do pewnego producenta i wie pan, co usłyszałem? „Panie, te strzygi, jakieś dziwadła z mieczami, kogo to obchodzi?" Chciałbym dziś zobaczyć jego minę.

Żeby przetrwać te wszystkie przeciwności, musiał pan mieć w sobie ogromną determinację. Jak zaczęła się pana filmowa pasja?

Jako dziecko mieszkałem w Gdyni, gdzie jednym z moich sąsiadów był pan Czerniejewski, kierownik kina Fala. W końcówce lat czterdziestych, gdy miałem około dziesięciu lat, wyświetlano jeszcze w Polsce bez ograniczeń amerykańskie filmy, które bardzo mnie interesowały. Choć niemal wszystkie były dozwolone od lat czternastu, prosiłem pana Czerniejewskiego, żeby obejść ten zakaz, i on mnie zwykle wpuszczał. W taki sposób obejrzałem *Niewidzialnego detektywa* (1941), *Miasto bezprawia* (1946), *Gildę* (1946) i pokochałem kino. Kilka lat później, gdy tylko zacząłem studia na Politechnice Gdańskiej, założyłem z przyjacielem, potem znanym fizykiem Jerzym Stańcą, klub filmowy Koga przy

Komendzie Chorągwi ZHP w Gdańsku. Kręciliśmy wtedy filmy na taśmie 8 mm. Pierwszy mój film fabularny, kilkuminutowa etiuda *Twarz za szybą*, to był oczywiście horror, nawet został nagrodzony na Ogólnopolskim Konkursie Federacji Amatorskich Klubów Filmowych. Połknąłem bakcyla i tak już zostało.

W końcu trafił pan na studia w łódzkiej Filmówce.

Wspominam ten czas bardzo dobrze. Byłem na roku między innymi z Markiem Piwowskim i Grzegorzem Królikiewiczem, o rok niżej był Krzysztof Kieślowski. Wszyscy trzej byli wizjonerami, pragnęli kręcić filmy artystyczne, wyrażające ich spojrzenie na rzeczywistość, podczas gdy ja od początku wiedziałem, że swoimi filmami nie chcę zmieniać świata. Choć różniliśmy się poglądami na sztukę filmową, byliśmy przyjaciółmi, którzy potrafili całe noce spędzać na gorących dyskusjach o kinie.

Z Kieślowskim zaprzyjaźnił się pan na tyle, że po latach został pan jego asystentem przy filmie *Blizna* (1976).

To był fascynujący okres. Zdjęcia robił Sławek Idziak, dla Jerzego Stuhra była to pierwsza rola filmowa, na planie w petrochemii w Płocku odwiedziła nas wówczas trochę młodsza koleżanka, która właśnie kończyła studia w szkole filmowej w Pradze, Agnieszka Holland. To nie jest przesada, ale wszyscy owładnięci byliśmy jedną pasją, naszą pracą nad tym filmem. Później również utrzymywaliśmy kontakt z Krzysztofem. Swego czasu pracowaliśmy razem w Łodzi – on kręcił *Przypadek* (1981), a ja *Wilczycę*. Zakwaterowali nas w tym samym, nędznym Hotelu Mazowieckim. Siadywaliśmy wieczorami z Lindą w pokoju Krzysztofa, gadaliśmy, coś tam popijaliśmy – wszystko odbywało się skromnie, bez żadnego gwiazdorzenia, a Krzysiek miał już przecież wtedy bardzo wysoką pozycję w środowisku filmowym.

Wniosek stąd, że sukces go nie zmienił?

Zupełnie nie. Dla kolegów pozostał tym samym Kiślem, bo tak na niego mówiliśmy. Myślę, że wszyscy go lubili i szanowali, bo był niesłychanie wrażliwym człowiekiem, który żył w ciągłym stresie, bo bardzo przejmował się tym, co robi. Gdy umarł, byłem akurat we Wrocławiu, na

planie filmu *Wyspa przy ulicy Ptasiej* (1997), gdzie asystowałem znanemu duńskiemu reżyserowi Sørenowi Kragh-Jacobsenowi. Wiadomość o śmierci Krzysztofa była jak grom z jasnego nieba, nikt się tego nie spodziewał. Byliśmy tak zszokowani, że na pewien czas musieliśmy przerwać pracę przy kręconym ujęciu.

Zanim zaczął pan współpracę z Kieślowskim, zetknął się z inną wielką postacią polskiego kina – Romanem Polańskim. Jak doszło do waszego spotkania?

Znalazłem się we właściwym miejscu o właściwym czasie. Kuzynka mojej mamy po wojnie osiedliła się z mężem w Stanach, wiodła tam całkiem dostatnie życie i któregoś razu po prostu mnie zaprosiła. Byłem wtedy na ostatnim roku studiów w PWSTiF. Udało mi się pożyczyć pieniądze na bilet i pod koniec sierpnia 1967 roku wsiadłem na pokład słynnego statku Batory i ruszyłem w drogę przez ocean. Był to mój pierwszy wyjazd na Zachód.

Polański rozpoczynał wtedy pracę nad *Dzieckiem Rosemary* (1968).

Mieszkałem w Los Angeles i któregoś dnia odwiedziłem profesora Toeplitza, byłego rektora łódzkiej Szkoły Filmowej, który wyjechał do USA i wykładał tam na UCLA historię filmu. W pewnym momencie Toeplitz zwierzył mi się, że został zaproszony na plan do Polańskiego, ale nie ma samochodu, a dojazd byłby dla niego kłopotliwy. Powiedziałem od razu: „Profesorze, ja pana zawiozę!”. I w ten sposób, jako student, który miał jeszcze niepozdawane jakieś zaległe egzaminy z czwartego roku, znalazłem się na planie jednego z najgłośniejszych filmów swoich czasów.

Podobno zrobił pan z Polańskim wywiad.

Rzeczywiście, za namową Toeplitza, przeprowadziłem z nim rozmowę dla jednego z polskich czasopism. Ostatecznie tekstu nie opublikowano, bo z jakiegoś powodu doczepiła się do niego cenzura, ale nie miało to dla mnie większego znaczenia, bo wystarczyła mi sama satysfakcja z rozmowy. Pamiętam na przykład, że zadałem Polańskiemu następujące pytanie: „Polscy krytycy dorabiają do twojej twórczości różne teorie, próbują dociec, dlaczego podejmujesz takie a nie inne tematy. Interesuje cię to?”.

Roman odpowiedział: „Słuchaj, nie jest tak, że ja kogokolwiek lekceważę, ale tu chodzi o coś zupełnie innego. Ja po prostu cały czas staram się spełniać marzenia. Jako chłopiec marzyłem na przykład, żeby być maszynistą kolejowym czy piratem, a dopiero teraz mogę te marzenia spełniać i po *Rosemary's Baby* pragnę nakręcić film o piratach". Te słowa dźwięczą mi w uszach do dziś.

Jakie wrażenie robił na panu Polański?

Jak najlepsze. Szybko zaczął mnie traktować jak kolegę i do końca zdjęć w Paramount Pictures codziennie rano przechodziłem przez słynną bramę Cecila DeMille'a i „meldowałem się" Romkowi na hali zdjęciowej, gdzie stała jego przyczepa z powiewającą nad nią biało-czerwoną polską flagą. Zaprosił mnie także na zamknięty pokaz pełnej wersji swoich *Nieustraszonych pogromców wampirów* (1967). A potem zaczął zapraszać mnie na imprezy do swojego pięknego domu nad brzegiem morza w Santa Monica. Poznałem wtedy Krzysztofa Komedę i Sharon Tate.

Dla przybysza z PRL-u ten świat musiał się wydać bajkowy.

Po przyjeździe rzeczywiście przeżyłem szok kulturowy. Ten rzucający się w oczy dobrobyt, niezwykłe dla przybysza z Polski supermarkety spożywcze, hipisi na ulicach… Zanim przyjechałem do Stanów, myślałem, że żyjemy sobie w tej Polsce skromnie, ale normalnie, nie widziałem niczego dziwnego w tym, że w całej Warszawie działały może ze trzy miejsca, w których można było się napić przyzwoitej kawy. Dopiero gdy zobaczyłem na własne oczy Amerykę, przekonałem się, jak nędzny i tani jest PRL.

A jak wspomina pan samą pracę na planie *Dziecka Rosemary*?

Pamiętam, że nikt z nas nie miał poczucia, że kręcimy arcydzieło. Myśleliśmy, że po prostu robimy porządny thriller. Po raz pierwszy przeszło mi przez myśl, że będzie z tego coś więcej, dopiero gdy na jednym z przyjęć u Romka Komeda usiadł do fortepianu i zagrał – słynną później – *Kołysankę*. Słuchałem tego jak zahipnotyzowany. Na samym planie wszystko odbywało się profesjonalnie i komfortowo. Zachwycały mnie drobiazgi, na przykład catering, o którym wtedy w Polsce można było tylko

pomarzyć. Podobał mi się też amerykański luz. Na przykład w przerwach między zdjęciami, ot tak, dla relaksu, grywałem sobie w ping-ponga z Mią Farrow. To wszystko był inny świat, ale muszę powiedzieć, że miałem poczucie, że Filmówka przygotowała mnie do zawodu naprawdę dobrze – pomijając różnice w wyposażeniu studia czy też perfekcyjnej organizacji planu, u nas w czasie zdjęć praca wygląda prawie tak samo jak w Hollywood.

Nie przeszło panu przez myśl, żeby zostać w Stanach na stałe?

Chciałem dokończyć studia, a poza tym uznałem, że nieelegancko byłoby zostawać, nie uprzedzając mojej rodziny ani przyjaciół. Byłem zresztą pewien, że niedługo do Stanów wrócę. Ostatecznie jednak w Polsce zaczęły się otwierać przede mną możliwości robienia filmów, a poza tym poznałem moją przyszłą żonę, więc życie potoczyło się inaczej. Natomiast niedługo po powrocie do Europy spędziłem całkiem przyjemny czas w Londynie.

Jak udało się tam panu trafić?

Miałem kolegę, który mieszkał na Portobello Road, w samym sercu słynnej dzielnicy hipisowskiej. Pojechałem do niego na pół roku i zarabiałem na samochód, nieosiągalny wtedy dla mnie w Polsce, pracując w fabryce narzędzi dentystycznych. Po godzinach oczywiście balowaliśmy. Powiem szczerze, że imprezy w Londynie były chyba nawet bardziej szalone niż te w Los Angeles.

Jak na tym tle wyglądało w pana oczach życie towarzyskie w Polsce?

Inaczej, ale na swój sposób też fajnie. Czuliśmy potrzebę bycia razem, a że środowisko było małe, wpadaliśmy na siebie niemal bez przerwy. Zwłaszcza że Warszawa była wtedy podzielona na nieformalne rewiry – w SPATiF-ie i w Ścieku siedzieli aktorzy i filmowcy, w Stodole i w Hybrydach – studenci, a w Grand Hotelu czy później w Victorii – półświatek cinkciarsko-prywaciarsko-ubecki. Oczywiście niektórzy, cwaniacy i panienki z towarzystwa, obskakiwali wszystkie te miejsca.

Jakie były najbarwniejsze postacie tamtych czasów?

Na pewno Himilsbach, którego poznałem w mieszkaniu na Brackiej, gdzie wynajmowałem pokój, poprzednio zajmowany przez Iredyńskiego. Himilsbach myślał, że on mieszka tam nadal, ale zastał mnie i szybko się zakumplowaliśmy. Gdy tylko zauważył mnie na ulicy, nie zwracał uwagi, że na przykład idę z dziewczyną za rękę, ale darł się na cały głos, żeby mnie przywitać, i cały romantyzm trafiał szlag.

Niezależnie od intensywnego życia towarzyskiego, rozwijał pan swoją karierę filmową. W 1970 roku zrealizował pan swój pierwszy film – *Cicha noc, święta noc* (1970). Jak wspomina pan pracę na planie?

Atmosfera była bardzo dobra. Miałem wokół siebie sporo silnych osobowości, choćby Sławka Idziaka, który odpowiadał za zdjęcia – już wtedy dało się dostrzec, że jest bardzo zdolny i wymagający – czy Janusza Kondratiuka, który mi asystował. Podczas zdjęć, które odbywały się w Tatrach, czasem się pokłóciliśmy, ale potem wieczorem razem się napiliśmy i wszystko było w porządku. Kłopoty zaczęły się już po skończeniu pracy, gdy zorganizowałem mały bankiet w domu kultury w Bukowinie Tatrzańskiej. W pewnym momencie Idziak z Kondratiukiem zwyczajnie się pobili. Nie o żadną kobietę czy inną tego typu sprawę, ale o sztukę! Któryś krzyczał na drugiego: „Co ty w tym filmie zrobiłeś!” i zadawał ciosy. Następnego dnia, gdy zszedłem na śniadanie, zobaczyłem, że nie ma Idziaka, na co Janusz powiedział: „Chodź do niego”. Weszliśmy do pokoju, a Sławek leżał na łóżku i wyglądał jak zombie, cały siny, oczy czerwone. Oczywiście po kilku dniach chłopcy wszystko sobie zapomnieli i żadna kłótnia nie wchodziła już w grę. To były piękne czasy.

Film *Cicha noc…* proponuje nietypowe, bo odheroizowane spojrzenie na czasy II wojny światowej. Czy w związku z tym wzbudził jakieś zastrzeżenia pod względem politycznym?

Wzbudził, i to ogromne. Członkowie komisji kolaudacyjnej zmiażdżyli mnie za to, że próbuję rzekomo zohydzić polskich partyzantów i pokazuję, że zamiast walczyć z Niemcami otwarcie, używali podstępu, przebierając się za kolędników. Byłem zdruzgotany, bo na tym przecież polegała cała atrakcyjność filmu. W akcie desperacji poszedłem – za czyjąś sugestią – do

Aleksandra Ścibora-Rylskiego, który obejrzał film, stwierdził, że jest bardzo dobry, artystyczny, i powiedział, żebym się nie martwił. Potem przyszedł na następną kolaudację i – jako że był dobrze ustosunkowany, partyjny – zabrał głos jako pierwszy. Powiedział: „No, towarzysze, musicie przyjąć ten film, bo ja byłem w partyzantce i potwierdzam, że tak właśnie było. Jeśli nadarzała się okazja, żeby zabić Niemców, nikt nie zastanawiał się nad metodami. Czasem potrafiliśmy zakraść się od tyłu i zatłuc ich drągiem". Po tej deklaracji zapadła głucha cisza. Wtedy wiedziałem już, że film jest uratowany.

Nieprzyjemne doświadczenia z czasów debiutu stępiły pański temperament?

Wręcz przeciwnie. Po skończeniu *Cichej nocy…* napisałem scenariusz na podstawie opowiadania Andrzeja Chącińskiego *Piękne niedziele* wydanego przez Czytelnika. Opowiadanie było o żołnierzu, który otrzymuje przepustkę na jeden dzień i snuje się po szarej, beznadziejnej peerelowskiej Polsce. Pomyślałem, że pójdę z tym do Konwickiego, który był wtedy kierownikiem literackim Zespołu Filmowego Pryzmat. Znalazłem go przy słynnym stoliku w Czytelniku i przekazałem tekst. Kilka dni później zadzwonił do mnie i powiedział, że cenzura w życiu mi tego nie puści, ale widzi, że jestem zdolny i wrażliwy, więc zachęca, żebym przyniósł mu coś innego. Wtedy zainteresowałem się *Śledztwem* Stanisława Lema i zostałem zaproszony do Zespołu Filmowego Pryzmat.

Lem, który słynął z krytycznego stosunku do adaptacji swoich książek, zgodził się na przekazanie praw żółtodziobowi?

Aleksander Ścibor-Rylski, który był kierownikiem Pryzmatu, znał Lema i zadzwonił do niego z rekomendacją. Po tej rozmowie odwiedziłem Lema w Krakowie i powiedziałem mu, jak wyobrażam sobie film. Lem słuchał w skupieniu, aż w końcu powiedział: „Bardzo dobrze. Był tu już jeden taki reżyser, ale on to chciał zmieniać, przerabiać, a u pana widzę wierność mojej idei. Proszę pisać scenariusz".

I tyle? Takie to było proste?

Tak. Oczywiście potem odwiedziłem go jeszcze wiele razy – zawsze były to cudowne rozmowy, bo Lem słynął z niesłychanej przenikliwości i inteligencji. A przy okazji szybko przełamywał lody – już na jednym z naszych pierwszych spotkań wyciągnął butelkę starki, którą szybko opróżniliśmy. Gdy jakiś czas później pokazałem mu gotowe *Śledztwo* (1973), powiedział, że bardzo mu się podoba i gdybym chciał wykorzystać w przyszłości jeszcze jakiś jego tekst, to on chętnie się zgodzi.

Skorzystał pan z tej zachęty i po kilku latach zrealizował *Test pilota Pirxa* (1979), czyli bodaj najsłynniejszy dziś polski film science fiction.

Tutaj współpraca była już dużo bardziej skomplikowana, bo kręciłem film pełnometrażowy na podstawie jednego opowiadania, więc pewne wątki sam musiałem wymyślić, niektóre zaczerpnąłem z innych opowiadań. Gdy wysłałem Lemowi swój scenariusz, odesłał mi go z dziesięciostronicową listą uwag. Część z nich wprowadziłem, innych nie. Na gotowy film Lem zareagował bez specjalnego zachwytu, ale i bez totalnej krytyki, o którą, jak wiemy, było u niego bardzo łatwo.

***Pirxa* kręciliście w kilku europejskich krajach, także za żelazną kurtyną. Część zdjęć powstała w Paryżu.**

Ja nie ekscytowałem się tym aż tak bardzo, bo odwiedziłem Paryż już wcześniej, ale część członków ekipy była w autentycznym szoku. Natomiast wszyscy bez wyjątku kupowaliśmy, co się dało, zwłaszcza że w Polsce panował wtedy, w 1978 roku, straszny kryzys. Normą były zbiorowe pielgrzymki do domu towarowego Tati – takiego sklepu dla biedoty, który nam wydawał się szczytem luksusu. Pamiętam, że w Tati dawali na zakupy takie charakterystyczne duże torby w czerwono-białą kratkę. Po powrocie do kraju Polacy z dumą chodzili z nimi po ulicach, bo w ten sposób podkreślali, że byli kiedyś w Paryżu.

W Polsce i w ZSRR *Pirx* stał się prawdziwym hitem. Jak przyjęto go w innych częściach świata?

Film otrzymał Grand Prix Złoty Asteroid na słynnym festiwalu filmów science fiction w Trieście, po zaciętej walce o nagrodę – jak pisał polski korespondent PAP – z *Obcym – ósmym pasażerem Nostromo* (1979) Ridleya

Scotta. Dla mnie, debiutanta w filmie fabularnym, była to olbrzymia satysfakcja. *Pirx* stał się polskim hitem eksportowym. Film Polski sprzedał go do dwudziestu czterech krajów. Najeździłem się z nim potem po całym świecie, ale najbardziej poruszył mnie chyba pokaz *Pirxa* w Islamabadzie. Sala na trzy tysiące ludzi pękała w szwach, na widowni sama elita, najwięksi pakistańscy intelektualiści, filmowcy, aktorzy. Po seansie gratulowali mi roboty i mówili, że gdyby nie ograniczenia budżetowe, poziom byłby jak w najlepszych filmach z Hollywood. Zresztą po upływie tylu lat film wciąż jest pokazywany. W 2017 roku na Berlinale *Pirx* został zgłoszony do retrospektywy najlepszych filmów science fiction. Niedługo potem byłem zaproszony z tym filmem na festiwal w Moskwie. Te zaproszenia sprawiły mi wielką radość.

Podejmowane przez pana próby robienia hollywoodzkiego z ducha kina w komunistycznych realiach były obarczone sporym ryzykiem. Najboleśniej przekonał się pan o tym przy okazji kręcenia *Klątwy Doliny Węży* (1987).

Początkowo nic nie zapowiadało trudności. Przeczytałem w „Przekroju" opowiadanie *Hobby doktora Travena* i uznałem, że byłby z tego dobry materiał na film o Polakach przeżywających przygody w egzotycznym kraju. Akcja opowiadania toczyła się w Tajlandii, ale nie mogliśmy tam kręcić z powodu braku pieniędzy, więc pojechaliśmy do Wietnamu. Faktycznie porwaliśmy się na produkcję w hollywoodzkim stylu, mając budżet o jakiś tysiąc razy mniejszy niż Amerykanie. To nie mogło pozostać bez wpływu na jakość filmu. Dzisiaj ludzie śmieją się na przykład z tego, że kiedy posągi emitują promienie lasera, to one nie wychodzą z oczu postaci, tylko z jakiegoś miejsca obok i tym podobne, a ogromny wąż wygląda jak rekwizyt, a nie żywe stworzenie. Cóż, rzeczywiście tak jest, trudno mi z tym dyskutować.

Czy warunki pracy naprawdę były aż tak straszne, jak wspomina się dziś w licznych anegdotach z planu?

Opowiem panu o tym na przykładzie sceny, w której bohaterka filmu grana przez Ewę Sałacką spada z mostu. Ekipa *Indiany Jonesa* mogła kręcić podobną scenę z mostem przez miesiąc, a my… Na początku

w ogóle nie mogliśmy znaleźć mostu, który nam wskazano. W końcu go zobaczyliśmy – był podziurawiony, dawno nieużywany i w każdej chwili mógł się zawalić. Zamiast skupiać się na jakości naszej pracy, modliliśmy się o to, żeby wszyscy przeżyli. Dodam, że na nakręcenie całej sceny mieliśmy raptem cztery godziny. Sam pan widzi, że to jak u Barei – miś na miarę naszych możliwości.

Dziś umie się pan z tego wszystkiego śmiać?

Pewne niedociągnięcia wydają mi się oczywiście zabawne, ale próby zrobienia z *Klątwy…* najgorszego filmu wszech czasów są jednak przykre. No dobra, efekty specjalne są, jakie są, ale przecież scenariusz trzyma się kupy, aktorzy są świetni. Dodam zresztą, że w momencie premiery film został przyjęty dobrze. W Związku Radzieckim obejrzało go jakieś trzydzieści milionów widzów. Niedługo przed premierą wprowadzono tam tantiemy, więc aktorzy mogli sobie kupić mieszkania czy samochody. W Polsce frekwencja też była milionowa, podobnie zresztą jak w innych krajach „naszego obozu".

A zatem chce pan powiedzieć, że zła sława *Klątwy…* zrodziła się z upływem czasu?

Myślę, że stało się to tuż po upadku komuny. Do głosu doszło wtedy nowe pokolenie młodych, agresywnych krytyków, którzy nienawidzili wszystkiego, co w poprzednim ustroju było komercyjne, dla ludzi, i nie było jednoznacznie zaangażowane politycznie. Stałem się dla nich idealnym celem. Jednym z niewielu, którzy mnie wtedy bronili, był Zygmunt Kałużyński, a przecież na co dzień bynajmniej nie kochał kina polskiego.

Jak przetrwał pan tę zmasowaną krytykę?

Przypomniałem sobie, co uświadamiał nam na studiach Andrzej Wajda, który był niekwestionowanym mistrzem, a przecież sam stykał się z bezlitosnymi recenzjami. Na wykładzie mówił na przykład: „Panowie, żeby być reżyserem, trzeba mieć skórę nosorożca. Gwarantuję, że znajdą się ludzie, którzy będą powtarzać, że jesteście głupi albo niezdolni. Trzeba jednak sobie powiedzieć, że ci, którzy będą wylewać te pomyje, najczęściej

okażą się dużo głupsi i mniej zdolni od was”. W trudnych momentach starałem się mieć te słowa z tyłu głowy.

Dodatkowym utrudnieniem przy *Klątwie…* musiały być kłopoty z Romanem Wilhelmim, który grał jedną z głównych ról. Podobno strasznie się kłóciliście.

Rzeczywiście. Uważam, że Wilhelmi był wielkim aktorem, ale pracowało się z nim po prostu nieznośnie. On właściwie starał się reżyserować ten film za mnie i w każdej scenie próbował przeforsować jakiś pomysł, który nie zgadzał się ze scenariuszem. Byłem przekonany, że miał w sobie coś destrukcyjnego, robił to specjalnie, żeby zepsuć atmosferę na planie.

W tej samej *Klątwie…* grał jednak także Leon Niemczyk, którego uważa pan za swojego ulubionego aktora.

Z Leonem pracowało się fantastycznie. W latach dziewięćdziesiątych zrobiłem nawet o nim film dokumentalny – *Zawodowiec* (1993). Żałuję, że – ze względów montażowych – musiałem wyrzucić z filmu sceny, w których jedziemy do Czech i Leon składa kwiaty pod pomnikiem słynnego generała Pattona, pod którego dowództwem – o czym mało kto wie – walczył w czasie II wojny światowej. Leon zachował z tamtych czasów swój amerykański mundur i był z niego bardzo dumny. W ogóle miał w sobie ciepło i niesamowitą charyzmę. Poza tym zgadzam się z reżyserem Pawłem Komorowskim, który twierdził, że Leon miał oczy Humphreya Bogarta. Może to tak nas zbliżyło, bo uwielbiałem Bogarta, napisałem nawet o nim pracę magisterską.

W swojej karierze miał pan okazję reżyserować nie tylko świetnych aktorów, lecz także znakomite aktorki, w tym uważane za najpiękniejsze lat osiemdziesiątych – wspomnianą Ewę Sałacką i Iwonę Bielską, z którą zetknął się pan na planie *Wilczycy* i *Powrotu wilczycy* (1990).

Sałacka była piękną kobietą i wspaniałą aktorką. Nie mogłem się otrząsnąć z informacji o jej przedwczesnej śmierci… Z Bielską też współpracowało mi się dobrze, ale muszę przyznać, że miała swoje dziwactwa.

Na przykład?

Była bardzo impulsywna i drażliwa na swoim punkcie, a także zupełnie nieprzewidywalna. Zarówno na planie, jak i poza nim. Zdjęcia do *Wilczycy* przypadły na czas stanu wojennego i któregoś razu, gdy jechaliśmy samochodem do pałacyku pod Łodzią, gdzie kręciliśmy film, zatrzymała nas kontrola. Czołg, żołnierze z karabinami, w mundurach, pytają, dokąd jedziemy. Aż tu nagle Iwona wybiega z samochodu, biegnie do czołgu, uderza w pancerz ręką i jak gdyby nigdy nic, mówi: „Chciałam sprawdzić, czy prawdziwy". Wszyscy, łącznie z żołnierzami, byli w szoku.

Panie Marku, rozmawialiśmy sporo o czasach minionych, ale skoro spotykam się z autorem najsłynniejszego polskiego filmu science fiction, na zakończenie muszę spytać: jaka jest pańska wizja przyszłości?

Niespecjalnie optymistyczna. Kiedyś wydawało mi się, że myślę o świecie kategoriami oświecenia – wiary w rozum, w postęp. Dziś okazuje się, że to za mało – co z tego, że mamy coraz lepsze pociągi i samoloty, jeśli wśród ludzi szerzą się głupota i przesądy? Wystarczy spojrzeć na współczesną politykę, ruchy antyszczepionkowe i tym podobne. A już nic nie dobija mnie bardziej niż niektóre programy telewizyjne. Na przykład, jeden z bohaterów pseudodokumentalnego serialu rozmawia z dziewczyną i mówi jej: „Jesteś fajna laska", a potem zbliżenie na nią i głos z offu: „Pierwszy raz w życiu ktoś mi powiedział, że jestem fajna laska". Ręce opadają. Wygląda na to, że Marks nie miał racji, bo to nie religia, a telewizja jest prawdziwym „opium dla ludu".

Uratować się z zamętu

Rozmowa z Wojciechem Marczewskim

Wojciech Marczewski na planie filmu *Zmory* (1978)

Janusz Zachwajewski / Studio Filmowe TOR

Niemal wszystkie pańskie najważniejsze filmy – *Zmory* (1978), *Dreszcze* (1981) i *Weiser* (2000) – łączy wątek dojrzewania i kształtowania tożsamości. Kusi mnie wobec tego, by zapytać na początek o pana własne dzieciństwo, które skrywało w sobie pewien paradoks. Choć pańska rodzina była inteligencka, mieszkaliście w dość szemranej łódzkiej dzielnicy – Chojny.

Dawniej był to dla mnie pewien kłopot, ale dziś jestem wdzięczny losowi. Nie tylko dlatego, że mnie zahartował i nauczył dawać sobie radę w trudnych warunkach, ale przede wszystkim skłonił do uważnego przyglądania się światu. Dzięki temu nie traktowałem kolegów z wyższością, tylko widziałem w nich ciekawych ludzi. Oczywiście, różniliśmy się – wyniosłem z domu odmienne ambicje, marzenia, oczekiwania. Oni mieli jednak inne wartościowe cechy. Może zabrzmi to górnolotnie, ale z dzisiejszej perspektywy widzę w nich kogoś w rodzaju moich ulubionych bohaterów Conradowskich.

Co łobuz z łódzkiego podwórka miał wspólnego ze światem Conrada?

Choćby lojalność, poczucie odpowiedzialności i wierność pewnemu kodeksowi honorowemu, który traktował bardzo poważnie. Podam panu przykład. Wśród moich kolegów z podwórka był pewien chłopak, o którym, patrząc z boku, można by powiedzieć, że to po prostu chuligan. Gdy jednak ktoś, tak jak ja, znał go trochę lepiej, wiedział, że pięknie opiekuje się swoją młodszą siostrą, dba o nią i chroni ją przed zagrożeniami. Wiedząc, że sam zszedł na złą drogę i raczej z niej nie zawróci, za wszelką cenę chciał, by siostra uniknęła jego losu. I co więcej, ostatecznie to się udało!

Ładna historia.

W moim otoczeniu było ich znacznie więcej. Gdy dziś o tym myślę, widzę, że dzieciństwo było dla mnie jedną wielką lekcją *fair play.* Właśnie wtedy nauczyłem się, co zostało mi potem na całe życie, że małe gierki, drobne oszustwa, cwaniactwa, dające chwilową satysfakcję, nie mają sensu, bo człowiek potem czuje się ze sobą podle.

Ciekawe, że określa pan to akurat pojęciem *fair play*, które wywodzi się ze świata sportu.

To pewnie dlatego, że miałem z nim trochę styczności. W liceum, choć nie byłem bardzo wysoki, grałem w koszykówkę. Byłem nawet

w reprezentacji młodzików. To doświadczenie było cenne, bo sport, jak mało co innego, pozwala poznać życie.

W jakim sensie?

Pamiętam, że jako reprezentacja Łodzi w koszykówce jeździliśmy czasem tym samym autokarem z reprezentacją bokserów, na przykład do Piotrkowa Trybunalskiego. My graliśmy swój mecz, oni mieli swoje zawody, a nazajutrz razem wracaliśmy do Łodzi. Czasem trudno było ich rozpoznać, tak bardzo mieli obite twarze. Niesamowity widok. Do teraz mam go przed oczami.

Koszykówka była chyba trochę szlachetniejsza?

Niekoniecznie. Trener uczył nas na przykład, jak umiejętnie faulować albo odwrotnie – symulować bycie sfaulowanym. Jeden z naszych kolegów był w tym naprawdę fantastyczny i trener zawsze wypuszczał go na najlepiej dysponowanego przeciwnika, który szybko łapał na nim pięć fauli i wypadał z gry. To akurat było kompletne zaprzeczenie *fair play*.

W młodości nie tylko grał pan w koszykówkę, lecz także jeździł na nartach.

Wtedy również załapałem się do reprezentacji Łodzi. Po latach odnalazłem pocztówkę, którą wysłałem do domu z jakichś zawodów. Było na niej napisane: „Koni (zapewne chciałem napisać „kochani”) rodzice! Poszło nam bardzo dobrze. Zajęliśmy osiemnaste miejsce”. Nie ma to jak optymizm wieku młodzieńczego.

Czym, oprócz sportu, zajmował się pan w młodości?

Wieloma rzeczami. Choć wtedy nie myślałem jeszcze o kinie, już ciągnęło mnie w stronę sztuki. W moim domu ceniono malarstwo, bo zarówno ojciec, jak i bracia trochę rysowali. Siłą rzeczy dzieliłem tę pasję i godzinami przeglądałem albumy malarskie z jakimiś średniej klasy reprodukcjami, które wtedy robiły na mnie ogromne wrażenie. Gdy, kilkanaście lat później, miałem okazję obejrzeć część z tych obrazów na żywo, byłem znacznie mniej podekscytowany niż wtedy.

Co właściwie pociągało pana w sztuce?

Możliwość oderwania się od rzeczywistości. Nie chodziło nawet o te nieszczęsne Chojny, tylko o PRL w ogóle. Do osiemnastego roku życia, a może i dłużej, żyłem w przekonaniu, że nigdy nie wyjadę za granicę, no może ewentualnie do Związku Radzieckiego. Co z tego, że w liceum i na studiach uczyłem się angielskiego, jeśli czułem, że w ogóle mi się nie przyda?

W końcu jednak zaczął pan wyjeżdżać.

Udało mi się wyrwać do Soczi i do Bułgarii, ale ciągnęło mnie, oczywiście, na Zachód. W czasie studiów nie dostałem jednak paszportu. Puścili mnie, dopiero gdy zostałem zaproszony z filmem na festiwal do RFN-u. Był to początek lat siedemdziesiątych.

Co najbardziej zaskoczyło pana w zachodniej rzeczywistości?

Żadne wielkie sprawy, zwyczajna codzienność. To, że ludzie zachowują się swobodnie, w środku nocy mogą pójść sobie do baru czy kawiarni. Zachwyciłem się tym, ale jednocześnie wiedziałem, że nie mógłbym zostać za granicę na stałe. Nie byłem materiałem na uciekiniera, a poza tym zawsze miałem w sobie coś z prowincjusza.

Pan, wychowany w inteligenckiej rodzinie, mieszkający w wielkim mieście – prowincjuszem?

To na pewno była kwestia wrodzonej nieśmiałości, a także doświadczeń z łódzkiej Szkoły Filmowej. Dostałem się tam, co było wówczas rzadkością, tuż po maturze, więc wszyscy koledzy byli ode mnie starsi, bardziej charyzmatyczni, światowi. Początkowo przeszkadzało mi to, ale w końcu zacząłem dostrzegać, że wszystkie te efektowne opinie o rzeczywistości, tak pewnie wygłaszane, w gruncie rzeczy są płytkie i powierzchowne. Na tym tle to, co wcześniej było dla mnie powodem do wstydu – skromność i niechęć do wydawania kategorycznych sądów – nagle zaczęło wydawać mi się zaletą.

Zawsze myślałem, że skromność przeszkadza w byciu dobrym reżyserem.

Nie, jeśli – tak jak w moim przypadku – prowadzi do wewnętrznej wolności. W pewnym momencie pomyślałem sobie, że nie muszę z nikim

rywalizować, mam swoje problemy i oryginalną wrażliwość, z której mogę zrobić sensowny użytek.

W peerelowskim społeczeństwie taka ostentacyjna osobność nie była chyba zbyt mile widziana.

Pewnie dlatego – nawet gdy byłem już reżyserem z kilkoma docenionymi filmami na koncie – wciąż musiałem tłumaczyć się przed partyjnymi towarzyszami. Te nasze rozmowy były zresztą komiczne. Towarzysze mówili na przykład: „Wie pan, trzeba, żeby robił pan filmy bardziej dla ludzi (w domyśle – dla robotników)". A ja im na to: „Dla ludzi, czyli co – takie troszkę głupsze?". Następowała niezręczna cisza, a potem zwykle dawali mi spokój.

W jaki sposób nauczył się pan tak dobrze radzić sobie z „towarzyszami"?

Rozmawiałem o tym kiedyś z Andrzejem Wajdą i doszliśmy do wniosku, że w filmach nie ma sensu atakować komuny za pomocą dialogów. Jeśli bohater powie: „W PRL-u nie da się żyć", cenzor natychmiast to zauważy i wytnie. Wystarczy jednak pokazać to samo za pomocą obrazu, zwrócić uwagę na to, jak trudno jest bohaterowi kupić kostkę masła albo kawałek mięsa, i sytuacja robi się już bardziej skomplikowana. Oczywiście cenzorzy również się wtedy czepiali, ale nie mieli z nami szans, bo mówiliśmy po prostu, że przecież filmujemy świat taki, jaki jest naprawdę, a żeby to sprawdzić, wystarczy wyjrzeć za okno.

Sami na to wpadliście czy ktoś was zainspirował?

Mnie osobiście dużo dała lektura *Niebieskiej księgi* Michaiła Zoszczenki. Na pewnym etapie kariery Zoszczenko tak mocno naraził się cenzurze, że otrzymał ostrzeżenie: „Jeśli jeszcze raz spróbujesz napisać coś antysowieckiego – będziesz skończony". Za radą swego przyjaciela Gorkiego Zoszczenko postanowił więc napisać książkę o radzieckiej codzienności – przygnębiającą, sarkastyczną, ale pozbawioną choćby cienia aluzji politycznej. To była właśnie *Niebieska księga*, która zaczyna się mniej więcej tak: „Chciałbym, drogi czytelniku, napisać książkę, po przeczytaniu której będzie chciało ci się żyć, bo przecież budujemy nowy świat, nowego człowieka, nową ideologię, wszystko zmieniamy i robimy to

dla ciebie. Ja również chcę służyć temu, żeby było lepiej i żebyśmy poczuli, jak bardzo jesteśmy szczęśliwi, żyjąc”. Zoszczenko podzielił swoje refleksje na kilka krótkich rozdziałów, których bohaterowie nie byli do końca szczęśliwi, przy czym zawsze obiecywał: „Wiem, że teraz nie wyszło, ale już za chwilę się poprawię”. W końcu nastąpiła zapowiedź ostatniego rozdziału – *Miłość*: „Tam już naprawdę pokażę, że świat jest piękny i warto żyć”. Pamiętam, jak to czytałem, jak z niecierpliwością przewracałem strony – a rozdział zaczyna się od słów: „Pewna kurwa na Newskim Prospekcie…”.

Doskonałe.

A jakie prawdziwe. Dziś ciekawe wydaje mi się to, że w tamtej rzeczywistości nie było właściwie różnic między ludźmi. Wszystkim nam komunistyczna szarzyzna doskwierała tak samo, nie było bogaczy i nędzarzy. Wszyscy byliśmy średnio biedni. Jako młody człowiek, który dopiero co przyjechał do Warszawy, jadałem w tej samej stołówce, co Konwicki i Brandys. Literat, nie literat, płaciłeś siedem pięćdziesiąt, a pani Joasia nalewała ci zupę i nakładała kotlet.

Naprawdę nikt nie chciał się wyróżniać?

No, jednostki się zdarzały. Na przykład Stanisław Dygat, który stawiał sobie za punkt honoru zachowywać się tak, jakby PRL-u nie było. Stąd ta jego celowo staroświecka elegancja i przedwojenne maniery. Tyle tylko, że miało to swoje ograniczenia, bo ostatecznie Dygat i tak siadał z nami i zamawiał tego kotleta za siedem pięćdziesiąt.

Z Dygatem szybko staliście się przyjaciółmi.

Najpierw traktowałem go jako mentora, który pomógł mi na początku kariery, a później rzeczywiście się zaprzyjaźniliśmy. Dygat był niesamowitą postacią, także dzięki związkowi z Kaliną Jędrusik. Dziś taka para jak oni nie robiłaby żadnego wrażenia, ale w tamtych czasach przykuwali uwagę. Początkowo – jak wszyscy – myślałem, że to jakiś artystyczny happening, że taka różnica temperamentów jest nie do pogodzenia. Dopiero po jakimś czasie zrozumiałem, że są właściwie małżeństwem idealnym.

Na czym polegał fenomen tej relacji?

Dygat i Kalina bardzo się wzajemnie szanowali i wspierali. Pamiętam choćby scenkę z jakieś kolacji, podczas której młody literat bezpardonowo zaatakował pisarstwo Dygata. Gdy tylko skończył, Kalina natarła na niego jak lwica i tak go zbeształa, że facet wyszedł i już nigdy nie wrócił do tego towarzystwa. Kalina w ogóle była jedyna w swoim rodzaju. Z jednej strony chodzący seks, a z drugiej czysta dobroć i bezinteresowność. Gdyby żyła dziś, na pewno prowadziłaby jakąś działalność charytatywną.

Ówczesny światek artystyczny roił się od barwnych postaci.

Tak, ale trzeba było umieć je dostrzec. Gdyby ktoś przyjechał do Warszawy i nie został wtajemniczony, nie wiedziałby, w jakie miejsca pójść, kogo zapoznać, miałby wrażenie, że to smutne i szare miasto. A przecież prowadziliśmy wtedy bardzo intensywne życie towarzyskie, takie „salonowe”, choć bez salonów z prawdziwego zdarzenia, bo spotykaliśmy się w zwykłych mieszkaniach na blokowiskach.

O czym rozmawiało się na takich spotkaniach?

O wszystkim i o niczym. Oczywiście były plotki i żarty, ale prawdą jest też, że godzinami gadało się o Kafce, Maxie Frischu, Hemingwayu. Ogromnie ważny był dla nas teatr. Jeśli nie pojechałeś do Krakowa, żeby zobaczyć *Umarłą klasę* Kantora, nie miałeś po co siadać w towarzystwie. Zrozumiałem to bardzo wcześnie, gdy jeszcze uczyłem się w Filmówce. W tej chwili może to wydawać się panu śmieszne, ale dla łódzkiego studenta bez pieniędzy taki wyjazd to była – pod wieloma względami – skomplikowana operacja. Nie było kasy na hotel, więc po spektaklu wracało się nocnym pociągiem, często z kilkoma przesiadkami, a prosto z dworca szło się na zajęcia. Emocje, których się wtedy doznawało, na pewno były tego warte.

Jakie spektakle, oprócz *Umarłej klasy*, zrobiły wtedy na panu wrażenie?

Mógłbym wymieniać je godzinami, ale ograniczę się tylko do *Dziadów* Swinarskiego z Teatru Starego w Krakowie. Gdy jechałem na spektakl, znałem, oczywiście, sam dramat Mickiewicza i jego wcześniejsze inscenizacje, więc myślałem, że nic mnie nie zaskoczy. Od pierwszej sceny

byłem pod wrażeniem, czułem jednak, że wciąż jestem w teatrze, że to wszystko jest wymyślone, wpisane w pewien schemat. Aż tu nagle reflektor kieruje się w róg foyer, na gzyms, gdzie siedzą dwa żywe gołębie. Teatralna iluzja w jednej chwili rozpadła się i stopiła z rzeczywistością. Poczułem wtedy dreszcze i zrozumiałem, do czego zdolny jest twórca, któremu udaje się przekroczyć ograniczenia konwencji.

W kinie jest to również możliwe?

Oczywiście. Pamiętam, że opowiadałem kiedyś Andrzejowi Wajdzie o *Dziecku* (2005) braci Dardenne, a on na to: „Ale jak to? Rodzice sprzedają dziecko? Tego bym nie wymyślił. Muszę obejrzeć". Efekt zaskoczenia może działać zarówno na poziomie całej fabuły, jak i pojedynczej sceny. Oglądałem kiedyś program telewizyjny z udziałem Williama A. Frakera, operatora, który kręcił z Polańskim *Dziecko Rosemary* (1968). W pewnym momencie facet wspomina: „Kręcimy scenę, w której do Mii Farrow przychodzi sąsiadka, rozmawiają w salonie, sąsiadka musi gdzieś zadzwonić, ale telefon jest w drugim pokoju. Polański mówi: »Billy, zrób mi tę scenę z punktu widzenia Mii Farrow«. No to ustawiam kadr, a Polański natychmiast protestuje i ustawia go po swojemu, tak że sąsiadkę ledwo było widać. Myślę sobie, że to dziwne, ale Roman jest szefem, więc fotografuję, jak kazał. Jakiś czas później mamy projekcję testową, nadchodzi wspomniana scena, a tu nagle osiemset osób na widowni wychyla się i kręci głowami, bo chce zobaczyć więcej niż jest pokazane na ekranie". To piękna historia, która ujawnia różnice między telewizyjnym reportażem a kinem. Ten pierwszy rejestruje rzeczywistość, a to drugie zmusza do wysiłku, uruchamia wyobraźnię.

Podobne zabiegi stosował pan także we własnych filmach?

Starałem się robić to już w debiutanckich *Zmorach* (1978). W tamtym filmie liczył się dla mnie przede wszystkim – wcale nie aż tak bardzo widoczny w literackim pierwowzorze autorstwa Zegadłowicza – wątek człowieka, który rozumie, że w życiu chodzi o to, by uratować się z zamętu. Bo odkąd jesteśmy dziećmi, wszyscy – rodzice, szkoła, Kościół – robią nam mętlik w głowie i chcą sprawić, byśmy zachowywali się zgodnie z ich

oczekiwaniami. Niektórzy czynią to z troski, inni z potrzeby sprawowania władzy, ale rezultat zawsze jest ten sam – odebranie jednostce wewnętrznej wolności. Oczywiście to zagrożenie nie mija wraz z okresem dojrzewania, jest obecne cały czas.

Odczuwa je pan także dziś?

Całkiem niedawno pisałem – będący w jakimś sensie pokłosiem *Zmór* – scenariusz pod tytułem *Życiorys własnoręcznie pisany*. Bohaterem był student, którego losy poniekąd przypominają moje własne. W jednej ze scen ten student zostaje wezwany na uczelnię, by napisać swój życiorys, ale mówi do sekretarki: „Pani Zosiu, niech pani napisze go za mnie" – tak jakby zrzekał się wpływu na własne życie.

Pana trudno jednak oskarżyć o konformizm. Za sprawą *Zmór* zirytował pan zarówno partię, jak i Kościół.

Książka Zegadłowicza do dziś jest na indeksie kościelnym, więc jej adaptacja rzeczywiście narobiła trochę szumu, a z ambon grzmiano, że to antyklerykalny film. Tymczasem niejeden ksiądz przychodził do mnie i mówił: „Panie Wojtku, fantastyczny film. Wiem, że nie powinienem go oglądać, ale przebrałem się w cywilne ciuchy i pojechałem do innego miasteczka". Partyjniacy mieli mi z kolei za złe scenę, w której młodzi komuniści śpiewają z pasją jakąś rewolucyjną pieśń, ale gdy tylko przechodzą obok stawu, przestają i wskakują na golasa do wody. Namawiano mnie, bym usunął tę scenę, ale nie zgodziłem się, bo wiedziałem, że partia nie odeśle na półkę filmu, który rozdrażnił znienawidzone przez nich władze kościelne.

Jeszcze większe kontrowersje wywołał pan niedługo później filmem *Dreszcze*.

Kiedyś powiedziałem widzom przed projekcją: „Nie będę państwu życzył miłego odbioru, bo nie po to zrobiłem ten film, żeby komukolwiek było miło". O tym, że będę chciał wytrącić widza z równowagi, wiedziałem już na planie. Kluczowy był pod tym względem sam tytuł – *Dreszcze*. W momentach, w których bohaterowi drżą ręce, „drżą" również filmowe kadry, czujemy, że coś jest nie tak, ogarnia nas niepokój.

***Dreszcze* – ujmując rzecz w wielkim skrócie – opowiadają historię nastolatka, który wyjeżdża na obóz harcerski, gdzie zostaje poddany okrutnej komunistycznej indoktrynacji. Jak udało się panu doprowadzić do realizacji tak otwarcie antysystemowego filmu?**

Początkowo scenariusz został odrzucony, ale potem wezwano mnie przed oblicze wiceministra kultury, który nagle oznajmił: „Wie pan, bardzo nie lubię pańskiego scenariusza, ale muszę go zaakceptować". Spytałem: „Dlaczego?". Minister podszedł do okna, wskazał na grupę demonstrujących ludzi i powiedział z goryczą: „Ano dlatego". Był rok 1980, Solidarność rosła w siłę i wszyscy wokół czuli, że jesteśmy w momencie jakiegoś wielkiego przełomu.

Pan również dał się wtedy ponieść zbiorowej euforii?

Jak prawie wszyscy wówczas, byłem naiwny. Albo inaczej – chciałem być naiwny, bo po raz pierwszy w życiu moje pokolenie zyskało poczucie, że może żądać zmian, a pozornie nienaruszalny system komunistyczny chyli się ku upadkowi. Chwilę później zaczął się wprawdzie stan wojenny, ale Solidarności nie dało się już zatrzymać.

Pamięta pan 13 grudnia 1981?

Przeżyłem go w zupełnie niecodziennych okolicznościach, bo byłem wtedy w Algierze, gdzie tamtejsza federacja DKF-ów zorganizowała przegląd polskich filmów. Siedziałem sobie w restauracji, gdy kelner powiedział mi, że dzwonili jacyś dziwni ludzie. Okazało się, że byli to Polacy, którzy pracowali na miejscu na kontraktach – Algieria była wtedy bratnim krajem socjalistycznym – i chcieli powiadomić mnie, że w kraju wprowadzono stan wojenny. Czułem się zdezorientowany, bo nie miałem bladego pojęcia, co to oznacza. Jeszcze tego samego dnia dowiedziałem się, że zawieszono wszystkie loty do Polski, a Francja i Kanada zaoferowały, że przyjmą mnie jako uchodźcę politycznego.

Nie kusiło pana, żeby skorzystać z tej oferty?

Ani przez chwilę. W kraju została moja rodzina, żona i dzieci, a ja za wszelką cenę chciałem do nich wrócić. Tyle tylko, że wstrzymano te samoloty. Ugrzęzłem więc w Algierii, gdzie miejscowi zajmowali się mną fantastycznie, obwozili mnie po całym kraju, zabierali na jakieś wesela.

Myślami przez cały czas byłem jednak w kraju. W końcu, tuż przed Wigilią, zezwolono na lot do Polski. Maszyna była zapełniona mniej niż do połowy, bo wiele osób zdecydowało się pozostać na miejscu. To był najdziwniejszy lot w moim życiu.

Niedługo później, w trakcie stanu wojennego, film *Dreszcze* został pokazany na festiwalu w Berlinie.

Polskie władze robiły wszystko, żeby go wycofać, ale Niemcy stanęli na wysokości zadania i powiedzieli, że nawet jeśli film nie zostanie pokazany w konkursie, to i tak będą wyświetlać go w berlińskich kinach w trakcie trwania festiwalu. Poza tym stwierdzili, że jest już wydrukowany katalog festiwalowy, a oni nie będą przecież wydzierać stronic, zatem ślad po *Dreszczach* mimo wszystko pozostanie. Partyjniacy zrozumieli wtedy, że grozi im kompromitacja, więc dali spokój. Później nie chcieli jeszcze puścić mnie na festiwal i udawali, że zgubili mój paszport, ale w końcu go przekazali. Pojechałem, a film dostał cztery nagrody, w tym Srebrnego Niedźwiedzia.

Polskich władz ten sukces bynajmniej nie zachwycił.

Wstrzymano rozpowszechnianie *Dreszczy*, przy czym obiecywano, że zakaz zostanie cofnięty, jeśli wykonam jakieś skróty, cięcia. Nie zgodziłem się, bo nie miałem nic do stracenia – o filmie przecież było już głośno. W końcu komuniści zgodzili się na jego rozpowszechnianie, ale pod warunkiem, że będzie wyświetlany z dala od centrum dużych miast. No i znów trafili kulą w płot, bo w Krakowie grano *Dreszcze* w Nowej Hucie, która była centrum solidarnościowego oporu, więc do kin waliły tłumy.

***Dreszcze* to pański triumf?**

Nie odbierałem tego w ten sposób. Zawsze powtarzam, że każdy film z definicji jest porażką. Gdy po raz pierwszy przychodzimy na plan, mamy w głowie idealną wizję tego, jak mają wyglądać kolejne sceny i ujęcia. Rzeczywistość może nam tylko pokrzyżować szyki. *Dreszcze* nie były pod tym względem wyjątkiem.

Który film kręciło się panu najtrudniej?

Ucieczkę z kina „Wolność” (1990). Bardzo brakowało mi wtedy pewności siebie, bo wkraczałem na nieznane terytorium – pełne groteski, ironii, absurdu. Bałem się, że powstanie z tego wyłącznie błaha anegdota.

Skoro czuł się pan niepewnie, czemu zdecydował się na właśnie taką konwencję?

Nie było innej możliwości. Żyjąc w komunizmie, często miałem wrażenie, że choć ten świat jest niedorzeczny, to przecież istnieje naprawdę. Chciałem, by widz czuł to samo podczas oglądania *Ucieczki z kina „Wolność”*. To absurdalne, że postacie filmowe buntują się i schodzą z ekranu, a jednak tak się dzieje. Kogo coś takiego mogłoby dotknąć najbardziej? Cenzora. Dlatego właśnie to jego zrobiłem głównym bohaterem.

Realizacja lekkiego, niemalże komediowego filmu o cenzorze w czasie, gdy obowiązuje jeszcze ustrój komunistyczny, musiała być sporym ryzykiem.

Gdybym robił ten film trochę wcześniej, zapewne wyszedłby ciężki, rozliczeniowy dramat. Ale ja miałem już swoje lata i na wiele spraw patrzyłem z większym dystansem. Poza tym czuło się, że komuna lada moment upadnie, co też dodawało mi odwagi.

Między *Dreszczami* a *Ucieczką z kina „Wolność”* minęło aż dziewięć lat. Co właściwie robił pan przez ten czas?

Skupiłem się na uczeniu reżyserii. Wykładałem w kilku europejskich krajach, ale najsilniej związałem się z Danią. To było tak, że ludzie ze szkoły filmowej w Kopenhadze zobaczyli *Dreszcze* na festiwalu w Berlinie i zapytali mnie, co się teraz właściwie ze mną dzieje. Odpowiedziałem, że nic dobrego. Od słowa do słowa wyszło na to, że zaprosili mnie do siebie. Pojechałem, a na miejscu okazało się, że przyszło mnóstwo studentów, którzy byli ciekawi filmowca pochodzącego z zupełnie innego świata.

Co było dalej?

Studenci poprosili mnie o ocenę swoich filmów i doszło do pierwszego zgrzytu, bo oni wszyscy byli przyzwyczajeni do milutkiego traktowania, a ja mówiłem prosto z mostu o tym, co mi się nie podoba. A zwróciłem

uwagę choćby na to, że dysponują doskonałym sprzętem, lepszym niż profesjonalni filmowcy w Polsce, ale co z tego, że te filmy są doskonałe technicznie, jeśli nie ma w nich duszy? Powiedziałem o tym rektorowi, poprosiłem go o jakieś stare kamery, żebyśmy mogli wyjść ze studia i kręcić coś w naturalnych wnętrzach. Moje pomysły musiały wydawać się sensowne, bo po pewnym czasie zostałem zaproszony do poprowadzenia warsztatów, a potem zostałem już pełnoprawnym wykładowcą kopenhaskiej filmówki. Wśród moich studentów był między innymi Thomas Vinterberg, czyli jeden z późniejszych sygnatariuszy manifestu Dogma 95, który zrewolucjonizował światowe kino.

Tamte doświadczenia wykorzystał pan w Polsce, bo w 2002 roku został pan jednym z założycieli warszawskiej Szkoły Wajdy.

Spotkałem kiedyś Wajdę, a on w swoim stylu powiedział: „Wojtek, co ty będziesz jeździł za granicę i uczył? Niech oni przyjeżdżają do nas”. Myślałem o tym przez kilka miesięcy, aż doszedłem do wniosku, że coś w tym jest, miałem nawet pomysł, jak taka szkoła powinna wyglądać – od tego czasu jakoś się to kręci.

Szkoła pochłania panu tak wiele czasu, że coraz rzadziej staje pan za kamerą. Pański dotychczasowy dorobek zamyka – zrealizowany na podstawie powieści Pawła Huellego – *Weiser* z 2000 roku.

Lubię pierwszą część tego filmu, tę opowiadającą o dzieciństwie. Czułem więź z bohaterami, rozumiałem ich wrażliwości, chęci obcowania z tajemnicą. Tego wszystkiego zabrakło w części współczesnej. Niewykluczone, że gdybym dziś montował ten film raz jeszcze, w ogóle bym z niej zrezygnował.

Na ten moment pańska filmografia liczy cztery filmy pełnometrażowe. Mało. Żałuje pan jakiegoś projektu, którego nie udało się panu zrealizować?

Największe nadzieje wiązałem z adaptacją książki *Bohater na ośle* Miodraga Bulatovicia. W latach osiemdziesiątych wspólnie z Edwardem Żebrowskim napisaliśmy scenariusz, byłem z tego tekstu zadowolony, Bulatović również go zaakceptował, mieliśmy już nawet dogadanego producenta z Niemiec. Niestety, właściwie tuż przed wejściem na plan

dowiedziałem się, że producent splajtował i cały projekt można wyrzucić do kosza.

O czym miał opowiadać ten film?

Akcja książki toczy się w czasie II wojny światowej na terenie okupowanej przez Włochów Albanii. Głównym bohaterem jest żołnierz, dekadent i niespełniony pisarz, który w pewnym momencie stwierdza, że skoro nie wyszło mu z literaturą, to będzie starał się kreować otaczającą rzeczywistość. W tym celu wybiera najbardziej podłą postać spośród miejscowej ludności i wmawia wszystkim, że to partyzant, wielki bohater. Oczywiście w pewnym momencie człowiek ten buntuje się przeciwko swojemu „stwórcy”… Bardzo żałuję, że ten film ostatecznie nie powstał, bo gdyby udało się go zrobić przyzwoicie, miałby walor profetyczny – w pewnym sensie pokazywałby to, co już kilka lat później wydarzyło się w Jugosławii.

Ciekawie zapowiadających się, niezrealizowanych projektów ma pan na koncie więcej. Podobno chciał pan nakręcić fabułę o Adamie Michniku.

Michnik to dla mnie fantastyczny przykład człowieka, który uruchomił pewien mechanizm dziejowy, zapoczątkował rewolucję, a potem sam stał się jej ofiarą. Uznałem jednak, że realizacja takiego filmu wymagałaby zbyt jednoznacznej deklaracji politycznej, więc dałem sobie spokój… Dużo bliżej byłem zrobienia filmu o Josephie Conradzie.

To miał być klasyczny film biograficzny?

Nie, raczej opowieść o człowieku, który zbudował pewien kanon zachowań i system wartości, a pod koniec życia był o krok od tego, by mu się sprzeniewierzyć.

Co go do tego skłoniło?

Miłość, oczywiście. Była taka Amerykanka o imieniu Jane – kobieta wyzwolona, która miała za sobą niezliczone romanse. W końcu zawróciła w głowie także dojrzałemu Conradowi, a ten chciał zostawić dla niej dom, żonę i synów.

Ostatecznie jednak się na to nie zdecydował.

No nie, ale zapłacił za to ogromną cenę. Żeby nie ulec pokusie i odciąć sobie drogę odwrotu, zaaranżował nawet romans tej kobiety ze swoim synem. To niesamowita historia, w której pobrzmiewa odwieczne pytanie: czy to, co głosimy jako artyści, powinno obowiązywać nas także w życiu?

Czy jest szansa, że wróci pan jeszcze do któregoś z zarzuconych pomysłów?

Mam nadzieję, że nie. Wspomniałem panu o scenariuszu w duchu *Zmór*, poza tym ktoś pisze dla mnie tekst o Francisco Goi i jego synu – Javierze. Ciekaw jestem, co z tego wyniknie. Najbardziej kusi mnie jednak realizacja filmu współczesnego – opowiadającego o kondycji polskiej inteligencji, o tym, co znaczyła kiedyś, a co znaczy teraz.

To będzie film polityczny?

Tylko odrobinę. Bardziej metafizyczny, z pytaniami, które dręczą mnie od początku kariery: jak pozostać sobą w czasach zamętu? Jak napisać własnoręcznie swój życiorys? Kto wie, może dopiero teraz, na tym etapie życia, uda mi się zbliżyć do jakiejś sensownej odpowiedzi?

Śmiałem się i fikałem koziołki

Rozmowa z Januszem Kondratiukiem

Janusz Kondratiuk z operatorem Jackiem Mierosławskim na planie filmu *Pies* (1973)

Stefan Kurzyp / Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Spotykamy się w pańskim domu w podwarszawskim Łosiu. Wokół cisza, spokój, kilka domów dalej mieszka pański przyjaciel – aktor Zbigniew Buczkowski.

Cieszę się z tego sąsiedztwa, bo Zbyszek jest jedyny w swoim rodzaju. Pamiętam, jak w 2000 roku kręciliśmy film telewizyjny *Noc Świętego Mikołaja*. Późnym wieczorem skończyliśmy zdjęcia w supermarkecie. Powiedziałem, że może zdążę skoczyć do stoiska monopolowego, żeby kupić coś na prezent dla znajomego. Buczek na to: „Jezu, dobrze, że mi przypomniałeś, bo ja też muszę". Zerwał się i pobiegł ze mną, w pełnej charakteryzacji, a grał w tym filmie złodzieja, nieciekawego typa z odrapaną mordą. Biegniemy po alkohol, a Zbyszek, który jest przyzwyczajony do tego, że ludzie go lubią i chętnie zagadują, widzi, że tym razem patrzą jakoś dziwnie. W końcu usłyszał, jak jakaś matka mówi do syna: „Widzisz synku, i on też". Zawrócił i z godnością ruszył do wyjścia.

Zna pan w Łosiu jeszcze kogoś oprócz Buczkowskiego?

Tylko najbliższych sąsiadów – jeden jest świetnym komputerowcem, drugi – żołnierzem Gromu. Jako miastowi nie złapaliśmy specjalnego kontaktu z rolnikami, którzy są inni niż dawniej – zadufani w sobie, roszczeniowi. Kiedyś jeden mówi do mnie: „A co pan, okulary założył, żeby se kulturę podwyższyć? Znałem takiego – okulary założył i w płot się wpierdzielił".

To akurat było zabawne.

Powiem panu coś lepszego. Kiedyś jeden rolnik z okolicy usłyszał, że w pobliżu jego domu mają zbudować oczyszczalnię. Przestraszył się i przyszedł do mnie, żebym mu pomógł napisać protest. Napisałem mu tekst na jedną stronę, on wyuczył się go na blachę, ale poprosił mnie: „Panie, chodź pan ze mną na zebranie". Poszliśmy, w pewnym momencie padło pytanie: „Kto chce zabrać głos?". Chłop podniósł rękę, ale kiedy pozwolili mu mówić, poczerwieniał na twarzy, zmiął kartkę, rzucił ją na podłogę, krzyknął: „A chuja!" i usiadł.

Coś pięknego.

Lubię też obserwować jedną panią, która przychodzi do sklepu i robi zakupy przez godzinę, mówiąc: „Kochana, daj mnie to, to, to, nie to, nie to, to, widzisz, wyraźnie ci pokazuję. O, to jest piękne, daj mnie tego trochę albo tamtego”. Idę o zakład, że połowy tych rzeczy nie potrzebuje. Ludzie czekają, a ona rżnie wielką panią.

Pana to denerwuje?

Raczej bawi, jako znak czasu. W mojej branży czas jest cenny. Trzeba być konkretnym. Jak mawiał mój wykładowca z Filmówki, profesor Bossak: „Reżyser dobrego filmu to może i nie zrobi, ale mieszkanie powinien umieć załatwić”. Dlatego śmieszą mnie koledzy po fachu, którzy na planie rozdrabniają się i zaczynają przekazywać aktorom jakieś mętne, skomplikowane wskazówki. Na rozmowy jest czas przed zdjęciami. Na planie komunikaty muszą być proste: głośniej, ciszej, szybciej, wolniej. Aktor, który ma pamięć obciążoną tekstem, i tak nie przyswoi niczego więcej.

Z naturszczykami, z którymi pracował pan wielokrotnie, jest inaczej?

Oczywiście. Aktor przychodzi na plan jak do zakładu pracy, więc doskonale wie co i jak. Naturszczyk za to powie: „Dzień dobry”, rozejrzy się, jakby wchodził do cudzego mieszkania, uważa na siebie, bo u obcych przecież trzeba być grzecznym, jak nie, to można w dziób dostać. Dzięki temu naturszczyk już na starcie zachowuje się prawdziwiej od zawodowego aktora, a jak coś mu nie pasuje, to powie szczerze: „Nie, ja tego tak zagrać nie mogę”. Aktor natomiast w takiej sytuacji się nie zdradzi, tylko jakoś zamaskuje ten fałsz sytuacyjny czy psychologiczny, który najpewniej i tak wyjdzie na jaw przy montażu.

Bodaj najsłynniejszym naturszczykiem, z którym miał pan do czynienia, był Jan Himilsbach.

Himilsbach nie tylko u mnie grał, ale razem staraliśmy się nawet pisać scenariusz. „Staraliśmy się” to właściwe określenie, bo po godzinie dwunastej w południe Janek był już tak nawalony, że nie mógł pracować. Zwykle kończyło się to tak, że wymyślając jakieś zupełnie proste zdanie, na

przykład: „Kaczka wyprowadziła kaczęta na strugę”, zalewał się łzami, łapał mnie za rękę i mówił: „Ale zdanie, co? Jak dzwon!”. Ja po chwili wstawałem i mówiłem: „Dobra Janek, pij dalej, ja spadam”.

To cud, że – pracując w ten sposób – Himilsbach był w stanie wydać kilka tomików opowiadań.

Ten scenariusz też w końcu powstał. Janek był świetnym pisarzem. Czytał pan coś?

Niestety nie.

Każde zdanie jak dzwon! Proste, z wielką, wielką głębią. Swoją drogą, obserwować Janka na literackich salonach – to było coś. Kiedyś wydali mu w Rosji tomik opowiadań i zaprosili go na obiad do Związku Literatów. Janek był odrobinkę podchmielony, co wyraźnie gorszyło reżimowego pisarza – Koźniewskiego. Janek to zauważył, podszedł do niego i rzucił: „Panie Koźniewski, ja pana znam, pan jest wielki pisarz”. Na to Koźniewski, już udobruchany, zamienia się w słuch, a Janek ciągnie: „Byłem w księgarni, półki na ścianie na wprost pełne pańskich książek, patrzę w prawo – pańskie książki, to w lewo patrzę – też pańskie książki, a mojej żadnej. Wszystkie wyprzedane”.

Ludzie z pańskiego pokolenia mieli doskonałe poczucie humoru. Z czego ono właściwie się brało?

Z socjalizmu, czyli z biedy. Wie pan, żyliśmy w świecie, w którym posiadanie nie mogło być wyznacznikiem czegokolwiek, bo nikt nic nie miał. Jeśli chcieliśmy wyróżnić się na tle otoczenia, musieliśmy zrobić to za pomocą inteligencji, erudycji, dowcipu.

Żyć, nie umierać.

Wszystko zawaliło się, gdy jeden z naszych kolegów wyjechał do Paryża i przywiózł sobie stamtąd czerwone skarpetki frotté. Kiedy je założył, nie musiał już nijak się wysilać, bo wszystkie panie były jego.

A więc tak upadła polska inteligencja – przez skarpetki frotté z Paryża?

A kultura przez wulgaryzmy.

Jak to?

Dziwi się pan, ale prawda jest taka, że po wojnie ludzie nie przeklinali. Mięsem rzucali tylko wojskowi i furmani. Inteligentowi nie wypadało. Dopiero Hłasko się z tego wyłamał i pociągnął za sobą młodych pisarzy, a od nich bluzg trafił pod strzechy. Swoją drogą, wie pan, kiedy zrozumiałem, że kończy się komuna, a zaczyna kapitalizm?

Kiedy?

Siedzieliśmy w knajpie z Głowackim i kilkoma innymi znajomymi. To był czas, kiedy do Polski trafiła coca-cola, a my szybko odkryliśmy, że świetnie miesza się z wódką. Piliśmy więc tę wódkę zabarwioną colą, aż zaczepił nas pewien bardzo niebezpieczny towarzysz z telewizji, typowy przedstawiciel betonu partyjnego. Towarzysz pyta: „No i co, młodzi artyści, pijecie tę colę?”. Odpowiadamy: „Pijemy…”. Na to on: „No to dajcie, niech i ja spróbuję”. Porwał szklankę wódki lekko rozcieńczonej colą, wypił jednym haustem i krzyknął: „Ech, jakie to dobre!”. Wtedy zrozumiałem, że dygnitarze stracili kontakt z rzeczywistością.

W PRL-u przy knajpianych stolikach w ogóle było ciekawie.

Knajpy za komuny to temat rzeka. Zapewniały najprostszą i najtańszą rozrywkę, więc zawsze były oblegane. Do tego stopnia, że jak się pukało do drzwi, w judaszu pojawiało się oko odźwiernego, który pytał, o co chodzi, no i trzeba było go przekonać, żeby wpuścił. „Chciałbym coś zjeść i wypić” – to nie była żadna odpowiedź, bo słyszałeś, że nie ma miejsc. Musiałeś być bardziej kreatywny.

Pan miał swoje sposoby?

Bardzo różne. Najlepiej zapamiętałem pewną sytuację. Szedłem ulicą i nagle obskoczyli mnie złodzieje kieszonkowi. Powiedziałem im: „Jak coś znajdziecie, to wasze, ale nie mam grosza przy duszy, dlatego idę do knajpy, może ktoś mnie poczęstuje”. Oni na to: „A gdzie tu jest knajpa?”. No to zaproponowałem, że ich zaprowadzę. W judaszu pojawia się oko, a odźwierny informuje oczywiście, że nie ma miejsc. Mówię: „No niestety, ale ja jestem z tymi panami”. Chyba słowo „niestety” poruszyło coś w jego mózgownicy, może pomyślał, że to służbowo, ubecja jakaś. Więc nas

wpuścił. Kieszonkowcy okradali innych klientów i z tego przez cały czas stawiali mi wino. Superwieczór.

Zawsze było tak fajnie?

Jeśli umiałeś pić, to tak. A nie wszyscy potrafili. Część moich znajomych wyrzucano z knajpy, gdy tylko się pojawili. Niektórzy mieli nawet zakaz wstępu do izby wytrzeźwień.

Jak można mieć zakaz wstępu do izby wytrzeźwień?

Normalnie. „Ten pan, proszę bardzo, a ten pan nie i jeszcze długo nie” – no i czasami nie wpuszczali. Zresztą „izba wytrzeźwień” tylko tak groźnie brzmi, w rzeczywistości to było całkiem sympatyczne miejsce. Zwłaszcza zimą, gdy ludzie wręcz chcieli się tam dostać, żeby się ogrzać. Pierwsza część izby to była taka poczekalnia, w której spędzało się czas przed badaniem lekarskim, a że zwykle był „nadkomplet”, to było wesoło. Czasem nawet krążyła jakaś wódeczka.

Wódeczka w izbie wytrzeźwień?

A myśli pan, że lekarz to co, Żeromski? Rozdarta sosna? Kiedyś zabrali mnie, gdy byłem absolutnie trzeźwy, a tylko przebywałem w towarzystwie pijących. Siedzę w poczekalni, aż w końcu wychodzi lekarz, półnagi, tylko w spodniach od piżamy. Pijany w trzy dupy, ale jest w stanie dostrzec, że chyba znalazłem się tam przez pomyłkę. Pyta mnie: „Co ty tu robisz?”. Mówię: „Przywieźli mnie, posadzili, a ja jestem trzeźwy”. On na to: „Trzeźwy? To przejdź po linii prostej”. Odpowiadam: „To niech pan pokaże, jak to się robi”. Ruszył, zachwiał się, prawie przewrócił i rzucił tylko: „Dobra, wypierdalaj”.

O wszystkim tym opowiada pan z ironią, ale i nutką nostalgii.

Chciałbym w tym miejscu podkreślić jedną rzecz. Nie jestem wariatem, który będzie przekonywał, że „za komuny było lepiej”. Tak naprawdę wszędzie wokół panowała ohydna szarość. Tyle tylko, że my ją ignorowaliśmy, bo byliśmy młodzi.

Czy – oprócz tej szarości – komuna w młodości dawała panu w kość?

Właściwie nie. To mit, że za PRL-u trzeba było należeć do partii. Ja nie należałem, a nikt mnie nie szykanował, bez problemu mogłem studiować.

Oczywiście niektórzy się zapisywali i chodzili na pochody pierwszomajowe, podczas gdy ja z kolegami stałem z boku i na ich widok pukałem się w czoło. Gardziliśmy partyjnymi głównie dlatego, że uważaliśmy ich za ludzi słabych, którzy są uzależnieni od wsparcia grupy.

Myślałem, że powie pan, że partia była nieznośna, bo wtrącała się w wasze życie prywatne.

Bezideowych szaraków zostawiała w spokoju. Jestem zdania, że w czasach mojej młodości, czyli w latach sześćdziesiątych, nikt nie wierzył, że za naszego życia coś się w polityce zmieni, ale za to mieliśmy rewolucję seksualną. Proszę sobie wyobrazić, że w tamtym okresie nie wolno było powiedzieć do kobiety „kocham cię", bo ta natychmiast się obrażała. Aborcja była legalna, nikt nie słyszał o AIDS, więc nie było żadnych przeszkód przed uprawianiem wolnej miłości.

Brzmi cudownie.

Tylko z pozoru. Na początku, gdy zostawaliśmy sam na sam z dziewczynami, nie mieliśmy pojęcia, co z nimi robić. Nie istniało wtedy żadne wychowanie seksualne, rodzice nigdy w życiu nie rozmawiali z dziećmi na takie tematy. Wystarczało słuchać intuicji, ale ta bywa zawodna.

Jak sobie z tym radzono?

Jedynym wyjściem dla małolata było dostanie się w ręce jakiejś bardziej doświadczonej kobiety.

Panu się udało?

Proszę pana, w całym swoim życiu spotkałem tylko trzy osoby naprawdę kompetentne. Jedną z nich był profesor Bossak, drugą – Krzysztof Komeda, a trzecią była pewna studentka medycyny, która mnie, czternastolatka, nauczyła, jak trzeba obchodzić się z kobietami.

Rzeczywiście ciekawe czasy. W młodości trochę pan hipisował?

Urodziłem się za wcześnie – dorastałem w czasach przedhipisowskich. My, mężczyźni, pozowaliśmy trochę na macho, nosiliśmy garnitury, wąskie spodnie, krawaciki i obowiązkowo krótkie włosy, żeby nie można było złapać za nie w czasie bójek, w które wdawaliśmy się często.

Podobało się panu takie życie?

Innego nie znałem. Sytuacja zmieniła się dopiero wtedy, gdy do Polski zaczęło przyjeżdżać więcej ludzi z zagranicy. Rozmowy z nimi to były momenty, w których odczuwałem największe kompleksy i złość na PRL. Po zetknięciu się z wolnym, przebojowym człowiekiem Zachodu wstyd, że mieszka się w komunistycznym kraju, stawał się nie do zniesienia.

A co czuł pan, gdy udało się panu wyjechać na Zachód?

Naiwny zachwyt durnia.

Kiedy po raz pierwszy go pan doświadczył?

W latach sześćdziesiątych w Londynie. Sklepy na Carnaby Street, Beatlesi, dziewczyny w krótkich spódniczkach. Obłęd.

Coś pana wtedy szczególnie zaskoczyło?

Poczucie, że Anglicy nie doceniają tego, co mają. Gdy spytałem swojego równolatka, co robi w życiu, odpowiedział mi znudzony: „Jak to? Nic nie robię” – nie był w tej postawie odosobniony. Nie mieściło mi się w głowie, jakim trzeba być idiotą, żeby mieć takie warunki, perspektywy i nie umieć ich wykorzystać. Oczywiście idiotą byłem wtedy ja, bo idealizowałem kapitalizm i nie wiedziałem, że nie jest usłany różami. Oni natomiast mieli już tę świadomość i się buntowali.

Przekora szybko stała się ważną cechą również pańskiego charakteru.

Gdy mieszkałem w Kazachstanie, dokąd Rosjanie zesłali moją rodzinę, panowały straszny głód i nędza, wszystkie dzieci z mojego pokolenia umarły, ja przeżyłem jako jedyny. Może właśnie z tego powodu zawsze myślałem, że w swoim życiu muszę coś zrobić, tylko nie wiedziałem co?

Pamięta pan cokolwiek z Kazachstanu?

Nie bardzo, tylko opowieści. Jak na przykład tę, że niemal codziennie wychodziłem na step i naiwnie czekałem, aż tato przyleci samolotem i nas stamtąd zabierze. Po latach pokazałem tę scenę w autobiograficznym filmie *Jak pies z kotem* (2018).

Ojciec – oczywiście w mniej spektakularny sposób – w końcu wydostał was z Kazachstanu. Po powrocie do Polski zamieszkaliście w Łodzi?

Tak, u cioci Zosi, która przed wojną była nauczycielką i dorobiła się domku na przedmieściach. Po przyjeździe z Kazachstanu mieszkaliśmy tam w jakieś osiem, dziesięć osób, ale ciotka była szczęśliwa, bo gdyby nie my, to i tak zakwaterowaliby jej kogoś obcego. Przemieszkaliśmy tam parę lat, a potem przenieśliśmy się do bloku w pobliżu Bałut.

Czy ta dzielnica już wtedy zasługiwała na złą sławę?

O tak. Do dziś pamiętam lokalnych herosów – braci Kabanów, albo taką dwuzębną dziewczynę – gdy ktoś jej się nie spodobał, podchodziła, strzelała go znienacka z bańki i tamten od razu leżał.

Niezła szkoła życia.

Niesamowita. Kiedyś siedzimy z kolegami na ławeczce, pijemy wino, nagle podjeżdża milicja, otacza nas, nie da się uciec. Jedziemy na komisariat, a tam klasyczna „ścieżka zdrowia". Leją nas długimi pałami i pędzą do pokoju przesłuchań, w którym pali się bardzo jaskrawa lampa, zupełnie jak na filmach. Za stołem siedzi jakaś kobieta, ze strasznie podbitym okiem. Przygląda się nam tym okiem i mówi: „To nie ci". Nie mogli, cholera jasna, odwrócić kolejności?

Dzięki takim przygodom zdobył pan chyba szacunek w dzielnicy.

Trzeba było pokombinować, żeby przetrwać. Zwłaszcza, jeśli – tak jak ja – pochodziło się z rodziny inteligenckiej. Chcąc zapewnić sobie spokój, zdecydowałem, że zapiszę się na boks. W efekcie połknąłem bakcyla i trenowałem dosyć długo. Po latach zagrałem nawet epizod boksera w *Walkowerze* (1965) Skolimowskiego.

Jak to się stało, że w pana życiu pojawiła się sztuka?

Matka studiowała historię sztuki, więc zaraziła mnie tą pasją, w domu było pełno książek o malarstwie, a ja wertowałem je przez cały czas. Poza tym w pobliżu mieszkał pewien stary malarz, bardzo fajny gość, który dopełnił dzieła. Będąc pod takim wpływem, oczywiście w tajemnicy przed kolegami z dzielnicy, poszedłem na egzamin do szkoły filmowej i zdałem za pierwszym razem.

Jak wspomina pan swoje początki w szkole?

Było ciężko. Byłem najmłodszy na roku, nie miałem jeszcze skończonych osiemnastu lat. Gdy rozmawiał ze mną profesor Bossak, odpowiadałem mu jakimiś sztucznymi, pseudointelektualnymi frazami, a w duchu myślałem sobie: „Ty, profesor, taki mądry jesteś, a ustawiłeś się tak, że jakbym cię jebnął w nerkę, tobyś padł". Bardzo szybko zrozumiałem jednak, że na dłuższą metę nie da się tak żyć: albo sztuka, albo chuliganeria.

Zerwał pan kontakty z kolegami z dzielnicy?

Może nie tyle zerwałem, ile ograniczyłem. Zresztą to musiało się tak skończyć. Pamiętam, że jednym z moich kolegów był niejaki Grzesio, prawdziwy diabeł w ludzkiej skórze, urodzony przywódca, który namawiał nas wszystkich na kolejne kretyństwa. Gdy już studiowałem w Filmówce, spotkałem ojca Grzesia i zagadałem: „Dzień dobry, co u Grzesia?", a ojciec na to: „Wszystko dobrze. Poszedł do wojska, jednostka czołgowa, zadowolony jest. A co u ciebie?". Powiedziałem, że się uczę. Po jakimś czasie spotkamy się znowu i pada to samo pytanie: „Co u Grzesia?", odpowiedź: „Wszystko pięknie. Wyszedł z wojska, ożenił się, mamy wnusia. A co u ciebie?". Znowu odpowiedziałem, że się uczę. Spotykamy się jeszcze raz i znów pytam: „Co u Grzesia?", słyszę: „Na rencie jest, bardzo dobrą ma. A ty co robisz?". Mówię: „Uczę się", a facet na to: „Idź, bo jak cię zaraz pierdolnę…". Myślał, że robię sobie jaja, bo w głowie mu się nie mieściło, że jego syn zdążył przeżyć całe życie, a u mnie absolutnie nic się nie zmienia.

Z ręką na sercu: dużo pan się w tej Filmówce nauczył?

Niczego, dosłownie niczego. No, może oprócz przesadnego przekonania o własnym talencie.

Poważnie?

Z wyjątkiem profesora Bossaka uczyli tam w większości ludzie, którzy nie nakręcili nigdy dobrego filmu. Na czele z pewnym starszym panem, teoretykiem, który stworzył wzór na dzieło filmowe. Brzmiało to mniej

więcej tak: „naświetlona taśma + upływający czas = dzieło filmowe”. Od tego czasu na pojęcie teoria filmu reaguję nieco alergicznie.

Naprawdę żaden profesor, oprócz Bossaka, nie wyróżniał się na plus?

Może Tadeusz Chmielewski, ten od komedii *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969) i *Nie lubię poniedziałku* (1971). Wbrew pozorom prywatnie był raczej ponurakiem. Tymczasem któregoś razu patrzę, a on idzie korytarzem i uśmiecha się od ucha do ucha. Zatrzymuję się i pytam: „Panie Tadziu, co się stało?”. A on na to: „Coś ci powiem. Wreszcie kręcę tragedię. Całe życie męczyły mnie te komedie, a teraz odkryłem, że tragedie robi się lekko i przyjemnie”. Kręcił chyba wtedy *Wierną rzekę* (1983) według Żeromskiego.

Mało kto wie, że po latach – przez krótki czas – sam wykładał pan w Filmówce.

Rzeczywiście, na początku lat osiemdziesiątych, ale rzuciłem to w diabły, bo musiałem wstawać codziennie o szóstej rano, tłuc się pociągiem do Łodzi, a potem patrzeć z niesmakiem na tych wszystkich studentów, którzy byli zupełnie inni niż ja i moi koledzy.

Na czym polegała różnica?

Kiedy po raz pierwszy wszedłem do Filmówki, miałem wrażenie, że biegnę po korytarzu. Przystanąłem i pomyślałem sobie: „Idioto, co ty robisz?”. Ale poobserwowałem otoczenie i zorientowałem się, że to nie ja biegnę, tylko ci studenci tak wolno chodzą. To w ogóle były straszne ślamazary – wełniana czapeczka, szalik zawiązany przez matkę. Naprawdę zero charyzmy.

Nie próbował pan jakoś na nich wpłynąć?

Próbowałem i nawet mnie za to lubili, ale i tak nic z tego nie wyszło. Raz zaprosili mnie na imprezę do akademika – wino, piękne dziewczyny, a ci wyciągają gitary i zawodzą *My, Pierwsza Brygada*. Dziewczyny znudzone, gapią się w sufit, a ja patrzę na to i nic nie rozumiem. Czarę goryczy przelała jednak inna sytuacja. Na jednym z wykładów powiedziałem, że reżyser powinien mieć w sobie energię, i to kolosalną, żeby móc pchnąć to koło zamachowe, jakim jest film. Jeden student się

zgłasza i mówi takim monotonnym, usypiającym głosem, przeciągając samogłoski: „Wieee paaan, coooś w tym jeeest. Byłem w SPATiF-ie przedwczoraj z narzeczoną i przyszedł reżyser X i mi ją poderwał”. Wtedy stwierdziłem, że ja to pierdolę.

W Polsce z równą mocą, co łódzcy studenci, irytowali pana chyba tylko bossowie polskiego środowiska filmowego.

Z ludźmi, którzy zasiadali w komisjach kolaudacyjnych, faktycznie było mi nie po drodze. Przeważnie byli to intelektualiści wychowani na Żeromskim, którzy za cholerę nie rozumieli współczesności. Dlatego promowane przez nich filmy pokazywały przesłodzoną rzeczywistość, taką, w której w każdym domu był telefon, a przecież normalny człowiek czekał na niego dwadzieścia lat. Zawsze ci sami aktorzy – piękni i młodzi – grali jakąś parkę i przez pół filmu zastanawiali się, czy się kochają, czy jednak nie kochają. Kogo to obchodziło? Moje filmy były zupełnie inne.

Za który z nich najbardziej się panu oberwało?

Za film z 1974 roku, który nazywał się chyba *Głowy pełne gwiazd*. Mówię „chyba”, bo zmieniali mi ten tytuł tyle razy, że już nie pamiętam. Najpierw położyli mi go na półkę, a potem tak pocięli, że ledwo udało się zrobić z tego pełny metraż. Minęło już ponad czterdzieści lat, a ja wciąż nie mogę się z tym pogodzić.

Co tak bardzo zdenerwowało komisję?

Zrobiłem film, który przełamywał tabu ukazywania okupacji. Pokazałem, że rosyjscy żołnierze wcale nie byli herosami, tylko prostakami w łachmanach, a polskie prostytutki nie były patriotkami o złotych sercach, lecz dawały każdemu, kto za to zapłacił. Przede wszystkim jednak zaprzeczyłem temu, że „tylko świnie siedziały w kinie”, pokazując, że za okupacji Polacy chętnie chodzili na niemieckie filmy, bo była to jedyna tania i dostępna rozrywka. Dziś może brzmi to niewinnie, ale wtedy stanowiło wielką obrazę.

Nikt z ludzi, którzy przeżyli wojnę, pana nie poparł?

Oficjalnie nie, ale utkwiła mi w pamięci jedna scena z czasu, gdy pracowałem nad filmem. Zamówiłem wtedy chyba wszystkie niemieckie

filmy, które wyświetlano w Polsce w czasach okupacji, a potem oglądałem je w pustym kinie. Po paru dniach pod salą projekcyjną zebrała się grupa ludzi z pokolenia Kolumbów, chcieli wiedzieć, co oglądam, więc podałem jakiś tytuł, a oni na to: „Ach, tam jest piękna scena z autobusem”. Pamiętali wszystkie detale i wzruszyli się tak, że mieli łzy w oczach. Własna młodość ich wzruszała – przynajmniej mam taką mam nadzieję, bo te filmy to jednak straszne kicze były. Ale wie pan, co było najlepsze? Moment, kiedy przyznali się, że w tych wszystkich filmach najbardziej zachwycał ich krój esesmańskich mundurów. Brzmi to absurdalnie, ale ja ich w sumie rozumiem. W porównaniu z Niemcami nasza armia była w czasie wojny jak wyjęta z XIX wieku.

I pan się dziwił, że film, który to wszystko pokazywał, trafił na półkę?

Młody byłem, głupi. Nie znałem granic tego, co mi wolno. Poza tym byłem pewny siebie, bo dopiero co nakręciłem film *Dziewczyny do wzięcia* (1972), który okazał się wielkim sukcesem.

Ten film nie wzbudził protestów na kolaudacji?

Wzbudził, wzbudził. Na pierwszej komisji, kiedy przedstawiałem dopiero sam scenariusz, usłyszałem: „A od czego mamy redaktorów? Od tego, żebyśmy nie musieli czytać takich gówien!”. Wyszedłem załamany, ale Tadeusz Konwicki, który był na kolaudacji jako szef mojego zespołu filmowego, powiedział mi: „Słuchaj, oni tak tylko gadają, nawet tego nie przeczytali. Zmień tytuł i zgłoś na następną komisję. Tylko teraz niech ten tytuł będzie naprawdę beznadziejny”. Zrobiłem, jak kazał, wymyśliłem jakąś *Godzinę z życia*, czy coś w tym stylu, i przeszło – można było robić film. Nakręciłem go i pokazałem na następnej kolaudacji. Po projekcji zapadła głucha cisza, aż wstał cenzor i powiedział: „Mamy puścić ten film w telewizji? Po moim trupie!”. Coś mu odpyskowałem, zagotował się, wyszedł i zapomniał podpisać, że nie zgadza się na emisję. Trzy dni później zabił go samochód. Potem była nowa kolaudacja, przewodniczył jej Jerzy Antczak. Niektórzy trochę się czepiali, ale ostatecznie wydano zgodę.

To był już koniec problemów?

Niestety nie. Puścili film w telewizji, obejrzała go prawie cała Polska. Przyjęcie rewelacyjne. Jadę tramwajem, a tam ludzie gadają o *Dziewczynach…* i przerzucają się cytatami. Jestem szczęśliwy. Pewnego dnia dzwoni do mnie ciocia, zaaferowana, i mówi: „Włącz telewizor”. No to włączam, a tam reżimowy redaktorek, taki od programów typu „proste pytania, głupie odpowiedzi”, objeżdża mnie, mówi, że telewizja przeprasza za film, który tak bardzo szkaluje ojczyznę ludową. Myślę sobie, że to koniec – trzeba wyjechać albo zmienić zawód. Tymczasem tydzień później dowiedziałem się, że dostałem nagrodę czasopisma „Ekran”. Idę na galę, a tam wręcza mi ją ten sam redaktorek…

Od tego czasu nie przywiązuje pan wagi do nagród?

Coś panu powiem. Jakiś czas po premierze *Dziewczyn.…* pojechałem nad Jezioro Koronowskie. Łowiłem ryby, zbierałem grzyby. Któregoś dnia, w lesie, musiałem, jak się to mówi, „udać się na stronę”. Wziąłem strzęp jakiejś gazety sprzed paru dni i przeczytałem coś, że „Janusz Kondratiuk, festiwal filmowy”. Domyśliłem się, że chodzi o jakąś nagrodę, ale nikt mi nic nie powiedział, więc co miałem zrobić? Wykorzystałem gazetę w wiadomym celu, i tyle. Okazało się, że zdobyłem Złotego Jantara na pierwszym festiwalu w Koszalinie. Statuetkę odebrałem dopiero po latach.

***Dziewczyny…* to pański ulubiony film?**

Jeden z ulubionych. Lubię też *Głos* z 1991 roku. Przeniosłem akcję do średniowiecza, ale chciałem zrobić film polityczny. Myślałem głównie o Michniku, który walczył o wolność, siedział w więzieniu, a potem go kopnęli w dupę i uznali za wroga. Fajny pomysł, tylko nikt tego nie zrozumiał. Zresztą spieprzyłem finał, bo cały film był niemy, a w ostatniej scenie dałem jedną linijkę dialogu. Stchórzyłem po prostu. No ale i tak mam sentyment do tego filmu. Całkiem niezła była też *Mała sprawa* (1975).

Kolejny film, który sprowadził na pana kłopoty.

Przeleżał na półce dziewięć lat. W sumie znowu trudno się dziwić, bo opowiadał o przygotowaniach do wizyty pierwszego sekretarza w dużym

zakładzie pracy, przedstawiał cały ten fałsz, pokazówkę. Kręciliśmy ten film w Ursusie i skutek był taki, że jak robotnicy napatrzyli się na to, co pokazujemy, to sami zrobili strajk. Ktoś doniósł Gierkowi, że to my – filmowcy – byliśmy inspiratorami i było już po nas.

Wiele było filmów, których nie udało się panu zrealizować?

Tak, z różnych powodów, nie tylko za komuny. Niedawno chciałem na przykład zrobić – na podstawie własnych doświadczeń – serial *Moje ex*, o facecie, który spotyka się od czasu do czasu z byłymi żonami, dobrze z nimi żyje, wysłuchuje zwierzeń, stara się im pomagać.

Czemu nie udało się panu tego nakręcić?

Usłyszałem w telewizji, że nie ma szans na serial, którego głównym bohaterem jest rozwodnik.

Nie wierzę.

Tak było. Inny mój pomysł wiąże się z tym, że – o czym mało kto wie – pasjonuję się średniowieczem, więc chciałem zrobić serial historyczny *Łajdackie rody w Polsce*. No ale jak nie dali pieniędzy na rozwodnika, to daliby na łajdackie rody? To zresztą musiałby być bardzo długi serial. Swoją drogą, gdybym nie musiał przejmować się budżetem ani niczym podobnym, chciałbym zekranizować *Pamiętniki* Paska. Doskonała literatura, ale bardzo kosztowna w realizacji.

Jaki w takim razie będzie pana następny film?

Piszę scenariusz pod roboczym tytułem *Pies*. Taki pamiętnik psa, który był w Afganistanie, a teraz jest emerytem wojskowym, wspomina swoje życie i chce wrócić do normalności.

Zebrał pan już budżet?

Jeszcze nie i powiem szczerze, że wzdragam się na samą myśl o tym procesie.

Zdobywanie pieniędzy to dla pana największa trudność przy pracy nad filmem?

Łatwe to nie jest, bo sponsorzy lubią przy okazji skubnąć coś ze specjalnego funduszu na marketing, więc wszystko się odbywa w restauracji, gdzie przychodzi również żona i gosposia, które chcą poznać

reżysera, napić się z nim i doradzić mu, jak obsadzić film, więc trzeba mieć wymuszony uśmiech i żelazną wątrobę. W ogóle reżyserowi fikcja może łatwo pomieszać się z rzeczywistością. Mój producent Michał Kwieciński opowiadał mi, że kiedyś miał kręcić na mieście zbiorową scenę na przystanku autobusowym. Przyjechał na miejsce i zaczął krzyczeć: „Dlaczego ci ludzie są tak fatalnie ubrani? Gdzie tu jest kostiumolog? Ej, no, chodź tu! Zobacz, jak oni wyglądają! Co tu się dzieje? Co to jest w ogóle? Za co ja płacę?”. Dopiero po chwili dotarło do niego, że się pomylił, bo to nie był plan, tylko normalny przystanek autobusowy. Odkąd to usłyszałem, śnię koszmary, że i mnie przydarza się coś podobnego. Dlatego, kiedy kończę zdjęcia, na parę tygodni zamykam się w domu i daję sobie czas, żeby to wszystko po mnie spłynęło.

A gdyby mógł pan reżyserować nie tylko filmy, lecz także naszą rzeczywistość, to jak by pan ją zmienił?

Wprowadziłbym policję myśli.

Słucham?

Dobrze pan słyszał. Tacy policjanci chodziliby po ulicy z pejczami i bili przez łeb, a na pytanie: „Za co?”, odpowiadaliby: „Ty już wiesz za co!”. Może to jedyna droga do tego, żeby ludzie przestali mieć te wiecznie kwaśne, smętne, mętne, zacięte miny. Nie można się, kurwa, czasem uśmiechnąć?

Kawał życia spędził pan w Austrii i w Niemczech, gdzie – z lepszym skutkiem niż w Łodzi – uczył pan reżyserii. Tam ludzie uśmiechają się częściej?

Jeśli chodzi o Niemców, to tak. Są szczerzy i otwarci. Austriacy to już zupełnie inna sprawa. Gdy przyjechałem tam i mówiłem to, co myślę, uważano mnie za chama. Własne zdanie jest przecież niedemokratyczne, niegrzeczne i mało dworskie. Musi tam być strasznie sztywno. Austriacy mają obsesję równości. Proszę zwrócić uwagę, że wszystkie domki jednorodzinne wyglądają tam podobnie – ludzie nie lubią szpanerstwa, wywyższania się. I jeśli złamiesz to niepisane prawo, jest po tobie. Kiedy jeden z profesorów w mojej szkole kupił sobie nowiutkie porsche, zaraz

ktoś mu wyliczył, że przy jego zarobkach nie powinno go na takie auto stać, czyli sugerowano, że wykonał jakiś szwindel. Ostatecznie nic mu nie udowodniono, ale przy pierwszej możliwej okazji został zwolniony.

Mieszkając w Niemczech, trafił pan tam na ciekawe okoliczności. Na własne oczy obserwował pan upadek muru berlińskiego.

Rzeczywiście, byłem wtedy w Berlinie i widziałem to wszystko z bliska. A nawet to filmowałem, bo niewiele wcześniej kupiłem sobie małą kamerę. Dzięki temu dobrze wiem, że to nieprawda, że mur zaczęli burzyć zdeterminowani Niemcy ze wschodu. Oni dołączyli później, bo faktycznie coś wisiało w powietrzu, ale początkowo to była robota punków i anarchistów z Berlina. W pierwszej chwili to wyglądało na happening, nikt nie traktował tego do końca poważnie. Wszystko jednak trwało i trwało, a noc, w którą mur ostatecznie runął, naprawdę miała w sobie coś niesamowitego. Kiedy patrzyłem, jak te wielkie maszyny rozwalają mur przy wtórze śpiewanego na całe gardła: „*Deutschland, Deutschland über alles*”, nie miałem pewności, czy to na pewno idzie w dobrym kierunku. Pierwsze miesiące były zresztą szokiem, bo nieokrzesani, oszołomieni Niemcy ze wschodu, którzy wdarli się do Berlina Zachodniego, przypominali barbarzyńców. Ludzie się ich bali, co bogatsi wyprowadzili się wtedy z miasta. Niemniej pierwszy raz w życiu miałem poczucie, że jestem w miejscu, w którym dzieje się historia. No, może drugi.

Kiedy był ten pierwszy?

W 1968 roku, gdy leciały samoloty na Czechosłowację. W jednej chwili niebo zrobiło się całe czarne od samolotów i wszędzie było słychać ogłuszający warkot silników. Bardzo apokaliptyczne doświadczenie. A do tego wszystkiego żal za wolną Czechosłowacją, tym większy, że my, Polacy, również im tę wolność zabieraliśmy. No, ale nie ma co tyle o tym gadać, to dawne dzieje.

Porozmawiajmy więc o tu i teraz. Niedawno skończył pan 75 lat. Czuje się pan spełniony?

Bez wątpienia. Ktoś kiedyś spytał mnie: „Co jest dla pana ważniejsze – życie czy film?”. Odpowiedziałem, że to pierwsze i że pewnie dlatego tak

rzadko wchodzę na plan. Szkoda czasu na głupstwa, wolę się pobawić, czegoś doświadczyć. Jak mawiał Izaak Babel: „Jeśli masz awanturować się przy biurku, lepiej idź, poawanturuj się na rynku”.

Pan, jeden z najważniejszych polskich reżyserów, mówi, że filmy go nie obchodziły? Nie wierzę.

Ale tak było. Moje podejście zmieniło się trochę dopiero przy okazji filmu *Jak pies z kotem* (2018). Gdy zaczynałem go kręcić, po raz pierwszy pomyślałem, że chciałbym, żeby ludzie wyszli z kina odrobinę lepsi. No a potem w ogóle życie mi się zmieniło, bo po zrealizowaniu zdjęć poważnie zachorowałem.

Jak bardzo poważnie?

Spędziłem trzy miesiące w szpitalu, przeżyłem dwie sepsy i śmierć kliniczną. Miałem wtedy niesamowite wizje. Na przykład porozmawiałem sobie z Panem Bogiem i Jego rodziną.

Coś pan dziś z tego pamięta?

Prawie wszystko. To była bardzo realistyczna wizja. Stoję, a przede mną biały, marmurowy próg – czyści go na kolanach jakaś starsza, nędznie ubrana kobieta. Zrozumiałem, że to Matka Boska. Obok, na stołeczku, siedział Jezus. Taki hipis, sympatyczny, choć miał coś z zębami. Boga za to nie widziałem, zobaczyłem tylko diamentową poświatę, z wnętrza której wydobył się głos, i usłyszałem: „Żeby tu wejść, trzeba być tak czystym jak ten próg”. Stwierdziłem, że w takim razie chyba jeszcze muszę powiedzieć: „Pas”. Ciekawe, co by było, gdybym wszedł?

Na tym wizja się skończyła?

Jeszcze chwilę sobie z Panem Bogiem porozmawialiśmy. Powiedział, że on to wszystko, cały nasz świat, stworzył z nudów, bo siedział sam w kosmosie i nie miał co robić, więc wymyślił sobie Ziemię i człowieka, przed którym postawił jeden cel – ma się śmiać i fikać koziołki. Cała reszta, według Boga z mojej wizji, jest nieważna.

W takiego Boga aż chce się wierzyć.

Skoro pan tak mówi, to proszę posłuchać innej historii. Siedzę kiedyś ze znajomą, niesamowitą erudytką, historyczką sztuki, w ogródku kawiarni

w Zamku Ujazdowskim. Rozmawiamy, pełna kultura, a nagle z Łazienkowskiej słychać straszny ryk: „Kolejorz – wpierdol mosz!”. Znajoma zdziwiona, pyta, co to jest, więc tłumaczę: „Mecz piłkarski”. Posłuchaliśmy tego przez chwilę, a ona mówi: „Niech mi pan powie, dlaczego Kościół nie idzie za tym przykładem. Czemu na mszy nie ma takich emocji? Przecież msza powinna być ludyczna”. Wyobraziłem sobie okrzyki w stylu: „Jezus górą – diabeł chuj!”. Sam wróciłbym wtedy do Kościoła.

Na to się chyba nie zanosi.

No to może dożyję spokojnie swoich dni i będzie jak w tym dowcipie o umierającym bogaczu. Zna pan? Rodzina zbiera się przy łóżku – leży na nim umęczony starzec, senior rodu, i powiada: „Zdradzę Wam prawdę. Byłem playboyem, całe życie wyrzucałem pieniądze przez okno, miałem samochody, kochanki i byłem szczęśliwy, ale ktoś mnie ostrzegł: »Człowieku, jak tak dalej będziesz się zachowywał, to na starość nikt ci nawet szklanki wody nie poda«. Wtedy coś we mnie pękło, przestraszyłem się, poznałem ciebie, droga żono, potem pojawiłyście się wy, kochane dzieci, i wy, moje wnuczęta, robiłem wszystko, żeby się o was zatroszczyć, harowałem ciężko, a teraz umieram. I wiecie, kurwa, co? Nie chce mi się pić”.

Mogłabym zostać lekarką

Rozmowa z Agnieszką Holland

Agnieszka Holland na planie filmu *Gorączka* (1980)

Studio Filmowe Kadr

Pierwsze kroki w zawodzie stawiała pani jako asystentka Krzysztofa Zanussiego na planie *Iluminacji* (1972). Przyznam, że trudno wyobrazić sobie współpracę dwójki ludzi o tak silnych i jednocześnie tak odmiennych osobowościach.

Bo rzeczywiście nie było to proste. Zanussi trochę wkurzał nas, czyli grono swoich młodych współpracowników, bo byliśmy zachwyceni sobą i sądziliśmy, że wiemy wszystko lepiej. Szybko zaczęliśmy Krzysztofowi dokuczać.

W jaki sposób?

To się wiązało między innymi z tym, że Zanussi był bardzo antyalkoholowy, nie tolerował na planie ani kropli, przez co sprawiał wrażenie, jakby spadł z księżyca. Kiedyś zrobiłam taką prowokację, że za dolary w peweksie kupiłam – co przecież wymagało pewnego poświęcenia – fiołkowy likierek bolsa, a potem dokupiliśmy do tego butelkę denaturatu, który miał identyczną barwę. W końcu przelaliśmy bolsa do butelki po denaturacie i przemyciliśmy ją na plan. Podczas kolejnej z wielu długich narad mój przyjaciel Staszek Latałło, który grał w *Iluminacji* główną rolę, powiedział do mnie: „Kurwa, nie masz czegoś, żeby sobie walnąć?” (nie muszę dodawać, że Krzysztof nienawidził przekleństw), a ja mu na to: „No chuj, nie mam. Ale czekaj… Mam »jagodziankę«”. Wyjęliśmy butelkę i pociągnęliśmy z gwinta po solidnym łyku tego niby-denaturatu. Mina Krzysztofa była wtedy bezcenna.

Świetna historia.

Dziś jest mi z jej powodu trochę wstyd. W końcu dręczyliśmy człowieka, tylko dlatego, że był inny niż my.

Pamiętam, że w jednym z późniejszych wywiadów sama narzekała pani na pijaństwo peerelowskich ekip technicznych.

To był duży problem, zwłaszcza że niektórzy koledzy po fachu, reżyserzy czy operatorzy, ośmielali technicznych, bo chlali z nimi równo. Plus PRL-u był jednak taki, że ekonomia była właściwie fikcyjna, a budżet był umowny, więc mieliśmy sporo dni zdjęciowych. Jeśli ktoś pod tym względem nie przeginał, jak Żuławski przy filmie *Na srebrnym globie* (1987), mógł pracować we względnym komforcie.

No i pod warunkiem, że umiał w końcu tych technicznych zdyscyplinować.

Sama próbowałam wszystkiego – próśb, gróźb, brania na przetrzymanie. Najbardziej zalazł mi za skórę pirotechnik z *Gorączki* (1980), bo jego brak odpowiedzialności prowokował sytuacje po prostu niebezpieczne.

Nie wystarczyło go zwolnić?

Nie było to takie proste. Podjęłam próbę, ale okazało się, że on jest na etacie w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych – oni wszyscy wtedy byli tam na etatach. W końcu udało mi się go wywalić, ale niestety jego następca też za kołnierz nie wylewał…

Czy właśnie takie absurdy życia codziennego doskwierały pani w komunizmie najbardziej?

Tak. Gdy doświadczałam ich raz za razem, nie mogłam nadziwić się temu, jaka byłam naiwna jako nastolatka, kiedy myślałam, że zawodzą ludzie, ale sama idea jest w porządku. Liczyłam wtedy, że wybuchnie rewolucja, z której zakiełkują jakieś piękne kwiaty.

Jak duży wpływ na pani życiowe wybory miała osoba ojca – Henryka Hollanda – znanego działacza komunistycznego, który zginął tragicznie w 1961 roku?

Kiedy odbierałam go już świadomie i byłam w stanie prowadzić z nim polityczne rozmowy, był już wobec komunizmu dość sceptyczny. Ojciec zrewolucjonizował się już jako nastolatek, był szalenie zdolnym i inteligentnym żydowskim chłopcem z rodziny dość ubogiego krawca – jedynym synem, na którego wykształcenie rodzina się złożyła, zbuntowanym przeciwko niesprawiedliwości społecznej i poniżanym przez szalejący w późnych latach trzydziestych, wykluczający antysemityzm. Takie doświadczenia sprawiły, że jeszcze przed wojną zaangażował się intensywnie w komunistyczną młodzieżówkę i trwał w tym przez lata, aż w końcu przyszedł moment, w którym zorientował się, że zainwestował swoją energię w coś, co było dalekie od ideału. Jednak nawet wtedy, gdy przestał wierzyć w komunę, nie stracił zapału do działalności społecznej. Matka, z którą byłam bliżej, pod względem tego zaangażowania była do niego bardzo podobna. W związku z tym, nawet jeśli widziałam na własne

oczy błędy ustroju, miałam świadomość, że wciąż wielu osobom żyje się w takich warunkach lepiej niż w czasach II RP.

Tego wszystkiego dowiedziała się pani od matki?

Wiele pozostałości po międzywojennej nędzy widziałam też na własne oczy. Przez długi czas jeździłam na wakacje na wieś w województwie łódzkim, z której pochodził mój dziadek ze strony matki, i proszę sobie wyobrazić, że jeszcze w latach sześćdziesiątych nie było tam elektryczności. A była to przecież centralna Polska, nie żadne rubieże.

W jaki sposób pani mama starała się walczyć z tym zacofaniem i poczuciem niemocy?

Głównie przez swoją pracę – była redaktorką naczelną czasopisma „Nowa Wieś", które było szalenie popularne i odgrywało ważną rolę edukacyjną. Dziennikarze tej gazety nie tylko pisali teksty, ale także zakładali na przykład jakieś klubokawiarnie, w których można było napić się kawy, poczytać gazety, dyskutować z przyjezdnymi z miasta, a to wtedy na wsi była wielka rzecz.

Miała pani szansę, by przyglądać się ich działaniom z bliska?

Po szkole regularnie chodziłam do redakcji i zaczytywałam się w listach, które przychodziły w ogromnych ilościach. Proszę mi wierzyć, że była to kopalnia wiedzy o ówczesnej Polsce.

Czy pamięta pani jeszcze coś z tamtych listów?

Przede wszystkim pamiętam listy od dziewczyn, które zdradzały pragnienie emancypacji, walczyły o swoją tożsamość i chciały wyrwać się ze schematu, który nakazuje koniecznie wyjść za mąż i rodzić dzieci. Takie historie robiły na mnie spore wrażenie i utożsamiałam się z nimi do tego stopnia, że któregoś razu, gdy pismo ogłosiło doroczny konkurs na pamiętnik, wysłałam swój tekst, w którym wcieliłam się w wiejską dziewczynę z województwa łódzkiego. Miałam wtedy jakieś czternaście, piętnaście lat.

Często zdarzało się pani zmyślać w ten sposób?

Robiłam to, odkąd tylko pamiętam. Jako dziewczynka wymyśliłam sobie na przykład, że ojciec zamienił się w małe zwierzątko i trzeba go

koniecznie przewieźć na Czerniakowską, bo tylko tam da się go odczarować i to dopiero wtedy, gdy zasieje się owies. Kiedy byłam trochę starsza, zaczęłam spisywać coś w rodzaju historii moich wszystkich poprzednich wcieleń. Zapewne pod wpływem popularnej wtedy książki *Idy marcowe*, wyobraziłam sobie, że byłam kiedyś Juliuszem Cezarem. Fantazjowałam też, że żyłam w czasach Leonarda da Vinci, ale nie byłam nim, lecz jego homoseksualnym przyjacielem. Wymyśliłam też jakąś wersję o XIX wieku…

Świetne ćwiczenie dla przyszłej scenarzystki i reżyserki.

Pewnie tak, choć przez długi czas myślałam raczej o studiach plastycznych, bo miałam zręczność rysunkowo-malarską i nawet wygrywałam jakieś konkursy.

Dlaczego ostatecznie nie poszła pani w tę stronę?

Nie dostałam się do liceum plastycznego, bo poległam na egzaminie z matematyki. Sam egzamin zawsze można było powtórzyć, tu jednak ważniejsze okazało się co innego. Jako nastolatka umawiałam się z takim chłopakiem, który był kompletnym dziwadłem, ale utalentowanym plastykiem. Po paru miesiącach odważyłam się pokazać mu swoje rysunki, a on na nie spojrzał i mruknął tylko: „Hm. Niezłe jak na kobietę”.

Później usłyszała pani w życiu ten tekst jeszcze kilka razy.

I zawsze strasznie mnie to wkurzało. W tym przypadku akurat, choć forma była skandaliczna, uznałam, że ten chłopak ma rację o tyle, że rzeczywiście nie mam wielkiego talentu malarskiego, a poza tym – inaczej niż on – nie jestem całkowicie pochłonięta rysowaniem i mam jeszcze inne zainteresowania.

Stąd wziął się pomysł, żeby ostatecznie zająć się reżyserią?

Doszłam do wniosku, że skoro mam wrażliwość wizualną i lubię opowiadać historie, a oprócz tego mam w sobie potrzebę władzy i mówienia ludziom, co mają robić (już w dzieciństwie miałam przywódczy temperament i świetnie czułam się w roli herszta bandy chłopców), to reżyseria wydaje się najbardziej sensowna.

Była pani wtedy miłośniczką kina?

Tak, choć naprawdę dużo filmów zaczęłam oglądać, dopiero gdy podjęłam decyzję, że zostanę reżyserką. Gdy po latach wróciłam do Polski na zdjęcia do serialu *Ekipa* (2007), znalazłam swój zeszyt z 1964 roku, a w nim wypisane tytuły wszystkich filmów, które zrobiły na mnie wrażenie. Proszę sobie wyobrazić, że wykaz liczył dwieście pozycji. *To se ne vrati*. Dziś jestem zadowolona, gdy przez cały rok podobają mi się dwa, trzy filmy.

A skąd parę lat później wziął się nietypowy pomysł, żeby na studia reżyserskie pojechać aż do Pragi?

Powodów było kilka. Po pierwsze, w roku, w którym miałam zdawać, wprowadzono w Łodzi przepis, że nie przyjmują do Filmówki bezpośrednio po maturze, a mnie nie chciało się czekać. Po drugie, Filmówka była wtedy opanowana przez twardogłowych komunistów, którzy patrzyliby na mnie krzywo ze względu na los mojego ojca – zbuntowanego działacza partyjnego.

Pani ojciec popełnił samobójstwo dekadę wcześniej. Komuniści byli wtedy aż tak pamiętliwi?

Moja matka potwierdziła to, pytając o zdanie Stanisława Wohla i Jerzego Bossaka, profesorów z Filmówki, którzy dobrze znali mojego ojca. Obaj powiedzieli, że – znając tamtejsze realia – nie mam najmniejszych szans. Mnie to jednak wcale nie przeszkadzało, bo Czechy mnie pociągały, także dlatego, że uwielbiałam czechosłowacką Nową Falę.

W Pradze przyjęto panią z otwartymi ramionami?

Mama miała tam przyjaciół – młodych dziennikarzy, którzy na początku trochę się mną zajęli. Zresztą mama pojechała na kilka dni ze mną, żeby wybadać sytuację. Kiedy mówiła różnym ludziom, że zdaję do prestiżowej szkoły FAMU, dziwili się: „Dziewuszka przed maturą do takiej szkoły? Nie ma żadnych szans”. A mama tylko się uśmiechała i mówiła: „Nie znacie Agnieszki”. No i zdałam egzamin z najlepszym wynikiem, czym zasłużyłam na powszechny szacunek.

Czyli pełna sielanka?

Tylko na początku. Szybko dopadło mnie poczucie obcości, byłam w końcu nastolatką, która po raz pierwszy znalazła się z dala od domu, zostałam wrzucona w inny język i zupełnie obcą kulturę. W młodym wieku stanęłam przed klasycznym dylematem emigrantów: jak jednocześnie zaadaptować się do nowych warunków i nie zatracić własnej tożsamości?

Co w tych nowych realiach było dla pani szczególnie zaskakujące?

Pewnie to, że Czechosłowacja była krajem dużo bardziej zaawansowanym cywilizacyjnie niż Polska, w sklepach półki były pełne, ludzie mieli samochody… Poza tym na co dzień dało się dostrzec coś, co – gdy już się zaaklimatyzowałam – bardzo polubiłam, a mianowicie poczucie równości społecznej. Czesi bardzo wcześnie stracili arystokrację i mocno rozwinęła się w tym kraju warstwa mieszczańska, dlatego nie było tam wielkiego rozdźwięku między bogatymi a biednymi. W ich gospodach rzeczywiście profesor siadał przy kuflu z rzemieślnikiem i gadali sobie jak równy z równym.

Jak na tym tle wyglądały relacje międzyludzkie na FAMU?

No, tutaj akurat o równości nie mogło być mowy. Tak mi się wtedy przynajmniej wydawało. Na pierwszym roku tkwiłam w stanie nieustannej walki, instynktownego uporu wobec profesorów, tak jakbym czuła, że szkoła próbuje mnie łamać.

Łamać?

Sprawiać, że człowiek dostosowuje się do odgórnie określonych kryteriów zawodowych czy też światopoglądowych. To w ogóle wspólne niebezpieczeństwo szkół artystycznych, w których tworzą się mocne więzi między profesorami a studentami, a ci profesorowie – niezależnie od tego, czy mają osobowość silną czy słabą, chcąc w ten sposób kompensować różne rzeczy – starają się ukształtować podopiecznych na określoną modłę.

Podczas studiów zetknęła się pani z najważniejszymi postaciami czeskiej kinematografii.

Jedną z nich był Otakar Vávra, niezbyt jasna postać, zatwardziały komunista, a właściwie konformista, który przystosowywał się do każdej

pogody – w czasie protektoratu niemieckiego również kręcił filmy. Przez długi czas miałam o nim nie najlepsze zdanie. Pamiętam, że spotkałam go po latach na jakimś jubileuszowym festiwalu w Wenecji, na który zaproszono wszystkich laureatów, a Vávra dostał tam przed wojną jakąś nagrodę. Gdy mnie zobaczył, będąc zresztą w towarzystwie nowej żony, młodszej o jakieś pięćdziesiąt lat, bardzo się ucieszył, a ja byłam miła, choć nie okazywałam mu specjalnego entuzjazmu. Dopiero parę lat później zrozumiałam, dlaczego mógł się go wtedy spodziewać.

Dlaczego?

W 2012 roku, gdy wróciłam do Czech, by kręcić tam miniserial *Gorejący krzew*, prokuratorka czeskiego IPN-u przyniosła mi akta sprawy, przez którą kiedyś wylądowałam na miesiąc w czeskim więzieniu. Okazało się, że chcieli mnie wtedy wyrzucić ze szkoły, a nie zrobili tego głównie dlatego, że Vávra użył po cichu swoich wpływów i napisał mi wspaniałą opinię, z której wynikało, że należy bez żadnych wątpliwości pozwolić mi na dalsze studiowanie.

Jednym z pani wykładowców na FAMU był także Milan Kundera.

To była dla mnie bardzo ważna, inspirująca postać. Mężczyzna niesamowicie przystojny, a jednocześnie potrafiący pięknie mówić, pełen intelektualnej pasji, która wszystkim nam wydawała się bardzo sexy.

Po latach miała pani przenieść na ekran jego *Walc pożegnalny*.

Tak, taka propozycja padła w latach osiemdziesiątych, na początku mojego pobytu we Francji. Tyle że Kundera najpierw obiecał to jakiemuś innemu reżyserowi, a potem mu to odebrał. Ten człowiek zmarł, więc Kundera miał wyrzuty sumienia i doszedł do wniosku, że nikomu już nie będzie zezwalał na adaptacje swoich książek. Oczywiście dodatkowo utwierdziło go w tej decyzji niezadowolenie po obejrzeniu filmowej wersji *Nieznośnej lekkości bytu* (1988).

Czy dziś wciąż ma pani kontakt z Kunderą?

Ostatni raz odezwali się z żoną dziesięć lat temu, po niespodziewanym aresztowaniu Romana Polańskiego w Szwajcarii. Chodziło o to, że Kundera organizował jakąś akcję protestacyjną i prosił mnie o pomoc. Wyraziłam

zaskoczenie, że tak się z Polańskim przyjaźnią. Okazało się, że nawet się nie znają. Wygląda na to, że Kundera – któremu wyciągnięto wtedy jakieś niejasne konszachty z czeską służbą bezpieczeństwa – odnalazł w statusie Polańskiego, który jest jednocześnie winny i niewinny, coś z własnego losu. Od tamtego czasu jakoś nie mieliśmy kontaktu. Wciąż się zbieram, żeby się do niego odezwać…

Jaka była najważniejsza rzecz, której nauczyła się pani od Kundery jako studentka?

Dopiero dzięki niemu zorientowałam się, że Czechy nie przeszły destalinizacji. Byłam w szoku, bo myślałam, że taki stosunkowo zamożny kraj, z silnie rozwiniętą kinematografią, musi mieć też prężny rynek literacki, a tu nagle Kundera wymienia tytuły najważniejszych książek XX wieku i studenci robią wielkie oczy, bo nigdy o nich nie słyszeli. A nie słyszeli dlatego, że cenzura, nawet w latach sześćdziesiątych, była tak silna, że blokowała wydawnictwa. I nie mówię tu o jakichś niszowych eksperymentatorach, ale o gigantach formatu Brocha czy Kafki.

Kiedy to wszystko się zmieniło?

Dopiero w czasie Praskiej Wiosny, która była tak pociągająca właśnie dlatego, że – inaczej niż choćby za czasów Solidarności – walczono wtedy nie tylko o wolność polityczną, lecz także kulturalną. Kiedy nagle zaczęto nadrabiać zaległości, wydawać książki – w szybkim tempie próbowano nadgonić intelektualnie Zachód – wytworzył się ferment, na który trudno było pozostać obojętnym.

A zatem na Praską Wiosnę zwróciła pani uwagę właśnie za sprawą kultury?

Tak, bo wtedy akurat miałam okres zniechęcenia polityką i uważałam, że dywagacje o tym, że jeden facet zastąpił w biurze politycznym drugiego faceta są niegodne artystki, którą się czułam. Z tego względu, gdy usłyszałam, że Novotnego zastępuje w partii jakiś Dubček, nie zrobiło to na mnie żadnego wrażenia.

Kiedy pani zrozumiała, że na pani oczach dzieje się jednak coś ważnego?

To musiał być marzec albo kwiecień. Szłam ulicą i natknęłam się na demonstrację, która była tak atrakcyjna i kolorowa, że postanowiłam do niej dołączyć. Ciekawiło mnie, dokąd ci ludzie idą i w jakiej sprawie, i tak szłam z nimi, aż – dosłownie – trafiliśmy na mur.

Wierzyliście, że wasze protesty mogą zakończyć się sukcesem?

Na pewno ogarnęła nas jakaś euforia. Nazwa Praska Wiosna była trafna, bo rzeczywiście dało się czuć w powietrzu jakąś odwilż, budzenie się do życia. Wydawało nam się, że jesteśmy silni, a jednocześnie niewinni, pełni hipisowskiej radości życia, która – jak wtedy myśleliśmy – nie miała prawa nikomu przeszkadzać.

Okazało się, że jednak przeszkadzała.

Fiasko Praskiej Wiosny było bolesne. Tym bardziej, że przyłożyli do tego rękę Polacy. Choć muszę przyznać, że Czesi przyjęli to ze zrozumieniem. Gdy siedziałam załamana, pocieszali mnie, mówiąc, że nie mają do nas pretensji, bo gdyby zostali zmuszeni, toby się zachowali tak samo. W końcu sama zaczęłam to trochę bagatelizować. Dopiero niedawno trafiłam na książkę, z której wynikało, że niektórzy Polacy wykazywali się tam strasznym okrucieństwem.

Nie chciała pani nigdy pokazać swoich czeskich doświadczeń na ekranie?

Zrobiłam to na drugim roku studiów. Nakręciłam wtedy czterdziestominutowy dokument, właściwie esej, trochę w stylu Godarda, o tym, co to znaczy być Polką w Czechach jesienią 1968 roku. Dosyć się to spodobało, dostałam piątkę, ale wtedy właśnie w szkole zrobiła się napięta atmosfera, zaczęto wyrzucać ludzi z byle powodu, więc oddałam taśmę z filmem na przechowanie koledze. On schował ją w swoim mieszkaniu pod łóżkiem, a później przestraszył się jakiejś rewizji i – niestety – wyrzucił ją na śmietnik.

Wtedy też – za zaangażowanie w czechosłowacką działalność opozycyjną – trafiła pani do więzienia.

To była opozycja polsko-czechosłowacka. Sprawa taterników. Przesiedziałam miesiąc, potem odbyły się dwa procesy i skazano mnie na

półtora roku w zawieszeniu. Całkiem ciekawe przeżycie.

Ciekawe? Nie czuła pani strachu?

Strach poczułam może raz, bo tuż po tym, gdy komuniści wsadzili mnie do – dość paskudnego zresztą – więzienia, zrobili wokół tego całe przedstawienie. Przyszła strażniczka, taka w stylu kapo, gruba, o twarzy buldoga, i kazała mi się rozebrać do naga. Stałam tak godzinę, cała zziębnięta, aż w końcu przyszedł jakiś facet i kazał mi stanąć pod ścianą. Spytałam, czego ode mnie chcą, a on na to: „Cicho albo kula w łeb!”. Przeszło mi przez myśl, że może nie żartować, więc się uspokoiłam, a potem trafiłam do tak zwanej „dziury”.

Co to było?

Malutka cela w podziemiach, bez okna, z małym siennikiem i stołkiem. No i proszę sobie wyobrazić, że na tym stołku leżała książka – *Opowieść o prawdziwym człowieku* Borysa Polewoja. Książka socrealistyczna, ale piękna, bardzo lubiłam ją jako dziecko. Opowiadała prawdziwą historię radzieckiego pilota, którego zestrzelono w czasie wojny i który miał uszkodzone nogi, ale czołgał się tygodniami przez las. W końcu go uratowano, ale trzeba było mu te nogi amputować. Pilot obiecał sobie jednak, że nie przestanie latać, więc nauczył się latać z protezami. Pomyślałam, że to jakiś znak, że ze wszystkich książek świata znajduję w tych kazamatach akurat *Opowieść o prawdziwym człowieku*, i niemal natychmiast przestałam się bać.

Co było dalej?

Poczułam w sobie jakąś moc i od tego czasu za każdym razem, gdy wychodziłam na spacerniak, prowokowałam strażników, wyśpiewując pieśni rewolucyjne: *Międzynarodówkę*, *Warszawiankę*, *Czerwony sztandar* i wiele innych.

Bardzo filmowa scena.

Mam jeszcze lepszą. Gdy znalazłam się już w normalnej celi, za jedną ścianą miałam prostytutkę, a za drugą – jakiegoś przestępcę. No i oni wymyślili sobie, że będą uprawiać seks za moim pośrednictwem. To znaczy

wygłaszali jakieś komunikaty, a ja przekazywałam je, jak w głuchym telefonie. Coś w stylu: „A teraz liżę ci cipkę… A ja całuję cię tam i tam…”.

Teraz rozumiem, co miała pani na myśli, mówiąc o „ciekawym przeżyciu”.

Takich absurdów było sporo, ale – niezależnie od nich – miałam poczucie, że więzienie mnie zahartowało. Ostatecznie trzymali mnie tylko miesiąc, ale wierzyłam, że gdyby trwało to dłużej, tobym wytrzymała.

Odtąd już zawsze była pani tak odważna?

Starałam się. Czasem kosztowało mnie to mniej, czasem więcej, ale myślę, że wykształciłam w sobie jakiś gen odwagi. Wiem jednak, że on nigdy nie jest dany raz na zawsze i za każdym razem trzeba go odkrywać w sobie na nowo. Jeszcze w Pradze miałam zresztą sen, który zaczęłam traktować jak memento. W tym śnie mieszkałam z moim ówczesnym mężem, Lacem Adamikiem, w akademiku, do którego wkroczyli uzbrojeni Rosjanie. Wyciągnęli nas wszystkich na pobliski cmentarzyk i dali nam tabliczki, na których kazali napisać: „Niech żyje Związek Radziecki”. Czuję grozę, jestem przekonana, że zaraz nas rozstrzelają, więc mówię do Laca: „Napiszmy. No co ci szkodzi? To tylko słowa”. Laco kręci przecząco głową, a ja ulegam i biorę do ręki tabliczkę. Bardzo nieprzyjemne uczucie, którego nigdy nie chciałabym zaznać „w realu”.

Na studiach robiła pani filmy groteskowe, zanurzone w czeskim humorze i czeskiej wrażliwości. Dlaczego nie poszła pani tą ścieżką, gdy po studiach wróciła pani do Polski?

Zrobiłam jeden film z ducha „czeski” – *Wieczór u Abdona* (1975) na podstawie opowiadania Iwaszkiewicza. Schlastali go wszyscy poza Piotrem Szulkinem, który do końca życia uważał, że to mój najlepszy film. Po *Wieczorze u Abdona* zalała mnie jednak ta Polska, zaczęłam nadrabiać zaległości, interesować się codziennym życiem, i tak mi już zostało.

Trudno było pani odnaleźć się w Polsce po powrocie?

Na początku tak, bo na tle Czech wydała mi się szara i nieciekawa. Poza tym panował w niej jakiś dziwny marazm, poczucie beznadziei było wszechobecne. Gdy Kuroń, Michnik i inni wyszli z więzienia, nikt nie traktował ich jak bohaterów, nie czekał, nie liczył, że poderwą ludzi do

walki. Dominowało raczej myślenie spod znaku: „No i co nam po tych opozycjonistach? Tylko zawracają głowę”. Długo nie wiedziałam, co o tym wszystkim myśleć, aż zobaczyłam w teatrze sztukę *Do miłego grosza*, inscenizację starej komedii Apolla Korzeniowskiego, ojca Josepha Conrada, w bardzo ciekawej reżyserii Tadeusza Minca. Rzecz dotyczyła bohatera, który wraca do Polski z syberyjskiego zesłania, ale na miejscu okazuje się, że on nikogo już nie obchodzi. Byłam wstrząśnięta, bo czułam się, jakbym oglądała spektakl, który stanowi doskonały opis „tu i teraz”.

Jak ten nastrój ogólnego marazmu i zniechęcenia przekładał się na pani pierwsze próby reżyserskie?

Żeby wywalczyć sobie prawo robienia filmów, musiałam się zetknąć z wieloma dziwnymi ludźmi. Jednym z nich był Janusz Wilhelmi – szef kinematografii, inteligentny, pozbawiony skrupułów manipulator, gnida rodem z Dostojewskiego. Pamiętam, że wyciągnął mnie z niebytu i pozwolił mi wtedy na debiut, bo myślał, że w ten sposób skłóci mnie z Wajdą, którego dręczył i poniżał.

Plan Wilhelmiego się powiódł?

Nie, bo Wajda powiedział, żebym koniecznie robiła film, jako szef Zespołu Filmowego X był zresztą moim producentem. Miałam wtedy dwa gotowe projekty – *Nie zależy mi na dużym mężczyźnie*, czyli historię inspirowaną życiem dziewczyny, którą spotkałam w czeskim więzieniu, i *Aktorów prowincjonalnych*. Bardziej zależało mi na tym pierwszym, ale Wilhelmi powiedział: „To jest film o jakichś wyrzutkach, a to za proste – opowiadać o prostych ludziach. Wie pani, ja mam psa i czasem go nawet pogładzę, ale nie będę o nim filmu robić. Niech pani kręci tych *Aktorów* – to taki piękny tekst, czechowowski”. No i w ten sposób Wilhelmi stał się ojcem chrzestnym mojego debiutu fabularnego (1978).

Gotowy film nie wzbudził zastrzeżeń?

Parę scen musiałam wyciąć, ale tak zwykle bywało. W końcu film został przepuszczony, ale nie pozwolono dać mu nagrody na festiwalu w Gdańsku. Gdy po obradach stało się jasne, że coś mu przyznano, zadzwonił ktoś z KC, powiedział, że to niedopuszczalne, po czym werdykt

zmieniono. Sławek Idziak, który był wtedy w jury, złożył votum separatum, za co byłam mu ogromnie wdzięczna. Gorzej zachowali się za to moi koledzy, którzy wyróżnienia dostali, bo żaden z nich nie zająknął się ze sceny w mojej sprawie, a można było przecież solidarnie odmówić przyjęcia nagrody…

Bardzo się pani wtedy rozczarowała?

Tak, zwłaszcza że znalazły się przecież osoby, które chciały zamanifestować poparcie dla mnie. Co ciekawe, jedną z nich był Krzysztof Kłopotowski – dziś kojarzony głównie jako prawicowy radykał – który na bankiecie po gali w Gdańsku wręczył mi demonstracyjnie bukiet czerwonych róż.

Inne pani filmy wzbudzały równie negatywne reakcje władz?

Najzabawniejszą sytuację miałam pod tym względem z *Gorączką* – kolaudacja przypadała w czasie karnawału Solidarności, gdy nagle zastrajkowała cenzura, której nie podobało się, że jest utożsamiana ze wszystkim, co złe. No i na kolaudację przyszedł cenzor, ale nie cenzurował, bo trwał strajk. A to był akurat bardzo niecenzuralny film… Miałam spory ubaw, gdy siedziałam za tym cenzorem i słyszałam, jak sapał za każdym razem, gdy trafiał na scenę, którą chciałby wyciąć, ale nie mógł.

W przeciwieństwie do wielu Polaków nie była pani wobec Solidarności bezkrytyczna. Swoje zastrzeżenia zawarła pani w *Kobiecie samotnej* (1981).

Ton tego filmu wynikał z faktu, że w czasie karnawału Solidarności było widać, że nikt nie interesuje się ludźmi słabymi i wykluczonymi, czyli takimi jak moja bohaterka. Bardzo mnie to zresztą w Solidarności irytowało. Szczególnie od momentu, gdy przykleili się do tego wszystkiego przedstawiciele elit, którzy niby tego robotnika fetowali, ale tak naprawdę kompletnie go nie rozumieli. Szalenie to było gombrowiczowskie.

A czy ostentacyjna kościółkowość i konserwatyzm obyczajowy nie przeszkadzały pani w Solidarności?

Wtedy to nie było aż tak bardzo widoczne. Na pewno gdzieś tam podskórnie się ujawniało i w końcu wybuchłoby z całą mocą, ale nie zdążyło, bo przyszedł stan wojenny. Z perspektywy czasu dziwiłam się

zresztą, że Jaruzelski nie wpadł na pomysł, żeby zagospodarować jakoś tę dumę narodową i kiełkujący nacjonalizm do swoich celów. Właśnie takie „co by było gdyby…” zainspirowało po latach wizję świata w serialu *1983* (2018).

W czasach Solidarności poznała pani osobiście księdza Popiełuszkę, a kilka lat później na podstawie jego tragicznych losów nakręciła pani film *Zabić księdza* (1988).

O, to był absolutnie uroczy człowiek.

Poważnie? Myślałem, że miał w sobie coś z fanatyka.

Nie, nic z tych rzeczy. Wręcz przeciwnie, choć nie był dobrym mówcą, miał w sobie charyzmę, wewnętrzne światło, jakąś niezaprzeczalną dobroć. I chyba tym właśnie uwiódł wielu ludzi ze środowiska artystycznego, nawet tych, którzy na co dzień byli bardzo daleko od Kościoła. Ponadto bez wątpienia był odważnym człowiekiem, co przy tej jego kruchości i niepozorności, robiło tym większe wrażenie.

Czy w trudnych czasach PRL-u mogła pani liczyć na przyjaciół?

Po przyjeździe z Czech nie miałam łatwo. Tkwiłam na marginesie środowiska filmowego, bo wszyscy znali się przecież ze szkoły filmowej. Stopniowo jednak, przez różne spotkania i pijaństwa, zaczęłam wchodzić w ten świat. Najpierw zaprzyjaźniłam się ze Staszkiem Latałłą, a potem z Krzyśkiem Kieślowskim, który stał się moim najbliższym przyjacielem ze środowiska, a może i w ogóle.

Czy ta przyjaźń z Kieślowskim ewoluowała jakoś z biegiem czasu?

Po latach trochę zmienił się sposób, w jaki ocenialiśmy nawzajem własne filmy. Zwykle mogliśmy być wobec siebie szczerzy do bólu i żadne z nas się nie obrażało. Natomiast gdy powiedziałam Krzysztofowi, że metafizyka *Podwójnego życia Weroniki* (1991) i *Trzech kolorów* (1993–1994) wydaje mi się pretensjonalna, zniósł to bardzo źle. Po jego śmierci zrozumiałam jednak, że krytyka tak go bolała, bo paradoksalnie dopiero w tych filmach, a nie we wcześniejszych, bardziej realistycznych, tak naprawdę odsłonił się przed nami i pokazał, jak rozumie świat.

Musiała pani mocno przeżyć jego przedwczesną śmierć.

Właściwie do dziś nie mogę się z nią pogodzić. Niektórzy ludzie oddalają się od nas szybko, znikają z naszego życia bezszelestnie, ale nie Krzysztof. Wciąż mam wobec niego nieskończone pokłady czułości i często o nim śnię. Niestety są to najczęściej bolesne sny, bo jest już w nich bardzo chory. Po przebudzeniu każdorazowo czuję, że będę musiała jeszcze raz przechodzić przez jego śmierć.

W książce *Kieślowski. Zbliżenie* Katarzyny Surmiak-Domańskiej przeczytałem ze zdumieniem, że Kieślowski był ulubieńcem osławionego Harveya Weinsteina.

To prawda. Weinstein uwielbiał *Dekalog* (1988) i francuskie filmy Krzyśka. Dwa razy chciał ze mną współpracować, ale odmówiłam, bo było powszechnie wiadomo, że jest strasznym bydlakiem.

A zatem prawdą jest, że w Hollywood plotkowano o jego czynach od dawna?

Tak. Może nie do tego stopnia, żeby znać konkretne nazwiska ofiar, ale słyszało się o całym procederze. Sprawa Weinsteina dotyczy zresztą bardziej władzy niż seksu samego w sobie. Jest wielu potężnych producentów, którzy używają swojej pozycji, by łamać współpracowników, ale Weinstein robił to w sposób szczególnie obrzydliwy i ekstremalny. A jednocześnie nie można mu było przy tym wszystkim odmówić ogromnego talentu producencko-menadżerskiego i wyczucia, które pozwalało mu przewidzieć, co się spodoba ludziom i kto może odnieść sukces.

Podobno to właśnie przez Weinsteina nie zekranizowała pani *Mr. Vertigo* Paula Austera.

Nie pamiętam już szczegółów, ale rzeczywiście on wykupił prawa do tej książki i zwodził mnie, co rusz dając zgodę na ekranizację, a potem ją wycofując. Z filmu nic nie wyszło, ale za to zaprzyjaźniłam się z samym Paulem i jego żoną – pisarką Siri Hustvedt. Wspaniali ludzie – erudyci, oboje ładni, otwarci. Paul wie bardzo dużo o polskiej kulturze, zachwycał się na przykład *Moim wiekiem* Aleksandra Wata. W ogóle, gdy tak o tym

myślę, mam wrażenie, że pisarze, przynajmniej amerykańscy, są bardziej wartościowymi kumplami niż reżyserzy.

Dlaczego?

Istnieją, oczywiście, wyjątki, ale wielu reżyserów to po prostu rzemieślnicy – bez szerszych zainteresowań i specjalnej znajomości świata. Dużo ciekawsi są z reguły operatorzy.

Czy w trakcie swojej kariery miała pani okazję poznać któregoś z tuzów światowego kina?

Spotkałam Tarkowskiego – który był wielkim przyjacielem Zanussiego – czy Antonioniego, ale to nie były jakieś zażyłe relacje. Z Antonionim zetknęłam się na przykład w Berkeley, gdy tamtejsza filmoteka zrobiła mu retrospektywę. Weszłam na salę, leciała chyba *Noc* (1961), to była jakaś wczesna godzina, więc nie zjawiło się wiele osób, ale był sam Antonioni, który wpatrywał się w ekran i płakał. Niesamowity widok… Nigdy nie spotkałam za to Bressona, który był dla mnie jednym z największych mistrzów.

Żałuje pani tego?

Żałowałam, dopóki nie porozmawiałam z moją przyjaciółką, producentką Margaret Ménégoz, która wyjaśniła mi, że Bresson był okropnym człowiekiem. Gdy zmarła żona Bressona, Margaret złożyła mu kondolencje, a on wrzasnął tylko: „No i kto mi teraz będzie gotował i sprzątał?”. Margaret zmroziło, ale odparła w końcu: „Może pan zaangażować gosposię”, a Bresson na to: „Gosposię? Też coś. Wie pani, ile to kosztuje?”.

Wygląda na to, że czasem lepiej nie poznawać swoich idoli.

Aha, poznałam jeszcze Godarda. Zresztą w całkiem śmiesznych okolicznościach. Żyłam już we Francji, słabo znałam język, mieszkałam z córką w jakimś małym mieszkanku i ogólnie rzecz biorąc, klepałam biedę. Pewnego dnia dzwoni telefon, podnoszę słuchawkę i słyszę: „Dzień dobry, tu Jean-Luc Godard”. Zamarłam. Godard wyznał, że uwielbia film Wajdy *Bez znieczulenia* (1978), do którego napisałam scenariusz,

i w związku z tym chciał się spotkać ze mną w sprawie współpracy. Poczułam się, jakbym wygrała los na loterii.

Co było dalej?

Zaprosił mnie do swego producenckiego biura, które znajdowało się na przedmieściach Paryża. Weszłam do środka, a tam siedział Godard w towarzystwie jakiejś kobiety. Widząc Godarda, zaczęłam mówić o tym, jak ważne są dla mnie jego filmy i jak wielkim zaszczytem jest to, że chce zaprosić mnie do współpracy. W tym momencie Godard przerwał mi i zaczął wrzeszczeć: „Nie, nie, nie, nie!", a siedząca obok kobieta wybuchnęła płaczem. Okazało się, że to jego nowa żona Anne-Marie Miéville, a współpraca ma dotyczyć jej, a nie jego.

Musiała pani poczuć się rozczarowana.

Tak było, ale nie dałam tego po sobie poznać. Godard wziął mnie na bok i powiedział: „Nie może pani mówić przy Anne-Marie, że jestem jakiś wybitny, bo ona źle to znosi". Chciało mi się śmiać, ale zacisnęłam zęby i spytałam, o czym jest ten film. Okazało się, że o jakiejś śpiewaczce, która jest w ciąży, ale mimo to nie przestaje śpiewać. Poprosiłam o scenariusz, który okazał się właściwie jednym długim wierszem. Powiedziałam Anne-Marie, że trudno mi się w tym odnaleźć, bo poezję pisze się przecież zwykle w pojedynkę, na co ona znowu się rozpłakała. A Godard, który się temu wszystkiemu przysłuchiwał, strasznie mnie opieprzył, że niepokoję jego partnerkę, i powiedział, że mają jakiś klip, który wszystko mi wyjaśni. Włączył to, a tam była jakaś wieża, nastąpiło zbliżenie na śpiewające usta, a potem na tę wieżę. Powiedziałam, że nadal nie wiem, o co chodzi, Anne-Marie znowu uderzyła w płacz, a gdy się trochę opanowała, zaczęła mówić: „Zrozum, że tu chodzi o brzuch! Śpiew wychodzi z brzucha i dziecko wychodzi z brzucha". Odparłam, że gówno też wychodzi z brzucha, trzasnęłam drzwiami i wyszłam. No i tak skończyła się moja wielka przygoda z Godardem.

Podobno na planie filmowym bywa pani równie wybuchowa.

Bez przesady. Tylko raz w życiu rzuciłam w aktora kieliszkiem.

Mój Boże, w kogo?

Nie bardzo mi wypada podawać jego nazwisko. Pracowaliśmy razem przy filmie *Strzał w serce* (2001), który zresztą całkiem lubię. Ten aktor grał chłopaka wychowującego się w opresyjnej rodzinie mormonów, a że sam był scjentologiem, dostał pewnie nakaz, że nie może zagrać pewnych scen ani wygłosić pewnych kwestii. W związku z tym torpedował pracę i był nieznośny – nie tylko dla mnie, ale też dla pozostałych członków ekipy.

Przed wejściem na plan nie wiedziała pani, że jest scjentologiem?

Wiedziałam, ale co mnie to obchodziło? Robiliśmy próby i wtedy zachowywał się normalnie, więc nie miałam powodu, by sądzić, że na planie będzie inaczej. Jakoś go jednak okiełznałam, a przynajmniej tak mi się wydawało. Nakręciliśmy już najważniejsze sceny, ale zostały nam jakieś poboczne, w tym jedna w barze. No i tam nagle aktor zaczął zachowywać się, jakby wstąpił w niego diabeł – powiedział, że nie będzie grać, zaczął biegać, wrzeszczeć. Pomyślałam sobie: „No, przecież inaczej nie opanuję tego skurwysyna”. Wzięłam więc z baru gruby kieliszek i cisnęłam w niego. Chybiłam o milimetry, ekipa zamarła, a po chwili zaczęła bić mi brawo. Biedak popatrzył na to wszystko i wybuchł płaczem. Wtedy zrobiło mi się go żal, dotarło do mnie, że to przecież jeszcze dzieciak i nie jest jego winą, że sekta zrobiła mu wodę z mózgu.

Potem wasza współpraca przebiegała już bez przeszkód?

Nie tak od razu. Na początku zrobiła się straszna afera – reżyserka prawie zabiła słynnego aktora. Gdy doszedł on do siebie, zadzwonił do agentów, że wycofuje się z filmu, ale oni doradzili mu, żeby tego nie robił, bo widocznie w przeszłości działał już innym reżyserom na nerwy i przylgnęłaby do niego łatka „trudnego”. No więc został, ale nie odzywał się do mnie, a ja reżyserowałam go przez asystenta. Pomyślałam: „Trudno, mamy jeszcze dwanaście dni zdjęciowych, jakoś dam radę”. Ale pod koniec dnia, gdy kręciliśmy jakąś scenę, chłopak popatrzył na mnie z taką szczenięcą niewinnością, że podeszłam i go objęłam, oboje się rozpłakaliśmy i potem już było okej.

W trakcie późniejszej kariery doświadczyła pani kiedyś podobnego traktowania ze strony ekipy?

Nie. Kiedy jednak robiłam pierwszy film we Francji, czułam ze strony współpracowników nieprzyjemny dystans. Pracowałam wtedy z czołową ekipą, która zwykle kręciła na przykład z Polańskim. Miałam wtedy taką sytuację, że nie mogłam rozwiązać inscenizacyjnie jednej sceny, no i zaczęłam głośno się zastanawiać, konsultować się z operatorem i innymi członkami ekipy. Myślałam, że umiejętność przyznania się do tego, że mam wątpliwości, jest właśnie moją siłą. Tymczasem odebrano to zupełnie inaczej. Jeden z moich asystentów wskazał na mnie palcem i scenicznym szeptem powiedział drugiemu: „Zobacz, ona nieee wieee". Nie było to dla mnie łatwe, ale nauczyłam się wtedy, że czasem nawet jak się nie wie, trzeba udawać, że się wie.

Jak jeszcze, z biegiem lat, zmieniało się pani podejście do zawodu?

Na początku kariery bardzo przejmowałam się nagrodami, recenzjami i – ogólnie rzecz biorąc – odbiorem filmu. Czekanie na reakcje krytyki i widzów wywoływało we mnie autentyczne stany lękowe. W pewnym momencie pomyślałam, że nie mogę tak dłużej i muszę się uodpornić. Udało mi się, ale skutek jest dwojaki – dziś porażki już mnie tak bardzo nie bolą, ale z drugiej strony sukcesy nie wpędzają mnie w euforię.

Czy właśnie z tego powodu powiedziała pani w jednym z wywiadów, że gdyby miała zaczynać karierę reżyserską dziś, najpewniej w ogóle by się pani nie zdecydowała?

Powiedziałam tak po części dlatego, że nie wiem, czy chciałabym trwonić energię na przebijanie się i walkę o pozycję w branży. Ale ważniejsze jest co innego – filmy w dzisiejszym świecie mają coraz mniejsze znaczenie. Gdy zaczynałam swoją przygodę, a więc w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kino faktycznie było „najważniejszą ze sztuk", było innowacyjne i – pomimo istnienia cenzury politycznej i ekonomicznej – emanowało wolnością. Dziś jest już inaczej, kino prawie nikogo nie obchodzi, krytycy i selekcjonerzy festiwali, za sprawą swoich wyborów, doprowadzili do zerwania więzi pomiędzy filmami a widzem. Tak zwane „kino środka", a więc dobrze skonstruowane historie,

zrealizowane przez wyrazistych artystów, ale jednocześnie przystępne i atrakcyjne w odbiorze, dziś już praktycznie nie istnieje. Teraz takie wartości dużo łatwiej można znaleźć w serialach.

Kim w takim razie mogłaby pani być, jeśli nie reżyserką?

Gdybym tylko umiała podciągnąć się z nauk ścisłych, to lekarką. Myślę, że byłabym dobra, bo jako reżyserka potrafię patrzeć na człowieka holistycznie.

Dla dobra filmu mogę pobrudzić garnitur

Rozmowa z Krzysztofem Zanussim

Krzysztof Zanussi z aktorami (m.in. Zbigniewem Zapasiewiczem) na planie filmu *Barwy ochronne* (1976)

Witold Rozmysłowicz / PAP / CAF

Przyznam, że w całej pańskiej filmografii zawsze najbardziej intrygował mnie *Bilans kwartalny* (1974). Na planie tego filmu pan, słynący z konserwatyzmu i nienagannych manier, zetknął się z Markiem Piwowskim – bodaj największym bon vivantem i playboyem PRL-u. Jak zapamiętał pan to spotkanie?

Mareczek zaskoczył mnie, bo zagrał właściwie samego siebie i nie miał z tym żadnego problemu. Gdy większość z nas – nie wyłączając mnie samego – staje przed kamerą, zwykle zaczyna coś udawać, reżyserować samych siebie. A Piwowski był od początku do końca naturalny i miał w sobie dużą dawkę samoakceptacji.

Zapewne wykazywał też poczucie humoru.

Tak, a kilka lat później okazał się autorem jednego z najlepszych dowcipów, jakie mi kiedykolwiek zrobiono. To było wtedy, gdy złożyłem w Ministerstwie Kultury scenariusz filmu *Barwy ochronne* (1976), który nosił wtedy tytuł *Wstęga Möbiusa*. Tytuł nie był, oczywiście, przypadkowy, bo w scenariuszu znajdowała się scena, w której bohater Zapasiewicza rozmawia z kimś właśnie o tej wstędze. Mareczek, który miał jakąś sprawę w ministerstwie, zobaczył scenariusz na biurku i szepnął sekretarce, że dziwi się, jak można było zatwierdzić film pod takim tytułem, bo takie wstęgi to się przecież na Zachodzie kupuje w sex shopach.

Co było dalej?

Wiem, że trudno w to uwierzyć, ale wzięto to na poważnie i kazano mi zmienić tytuł. Oczywiście było to tak zabawne, że ani przez chwilę nie miałem do Marka żalu. Myślę wręcz, że dobrze się stało, bo ten cały epizod ze wstęgą był trochę naciągany, a gotowy film poszedł ostatecznie w inną, bardziej społeczną stronę, niż zakładałem na początku.

Niezłe dowcipy robiła panu również Agnieszka Holland, która przyznała, że jest jej dziś wstyd za to, jak – wraz z innymi członkami ekipy – dokuczała panu na planie *Iluminacji* (1972).

Agnieszka naprawdę tak powiedziała? Niepotrzebnie. Przecież wiedziałem, przynajmniej do pewnego stopnia, że to tylko prowokacja, a ekipa bawi się pewnymi moimi zahamowaniami, ale nie jest przeciwko

filmowi. W mojej karierze zdarzały się momenty, w których czułem się dużo gorzej niż wtedy.

Kiedy na przykład?

Przeważnie na Zachodzie, gdzie jako twórcy peerelowscy byliśmy czasem postrzegani w sposób dla nas poniżający. Ubieraliśmy się normalnie, wyglądaliśmy mniej więcej tak samo, ale ludzie Zachodu wiedzieli, że o ile oni cieszą się wolnością, o tyle my musimy ważyć każde słowo. To poczucie wywoływało czasami w naszych znajomych – przykrą dla nas – ekscytację i skłaniało do zabawy naszym kosztem. Zdarzało się, że publicznie zadawano nam niewygodne pytania i patrzono, jak kluczymy, żeby nie powiedzieć za dużo.

Jak pan sobie radził w takich sytuacjach?

Jestem dość sprawny retorycznie, więc nie miałem specjalnego problemu z odwracaniem kota ogonem – udawałem, że nie zrozumiem pytania, przekręcałem jego sens, inaczej rozkładałem akcenty. Wychodziłem na idiotę, ale przynajmniej smutny pan z konsulatu nie pisał donosu, że „artysta szkaluje ludową ojczyznę”, i nie chciano potem zabrać mi paszportu.

Co jeszcze doskwierało panu za granicą?

Choćby to, że śmiano się z mojej biedy i z tego, że oszczędzam na dietach, wiedząc, że za te pieniądze w Polsce będę mógł kupić sobie nieporównywalnie więcej. Ludzie Zachodu tego nie rozumieli i myśleli, że muszę być strasznym skąpcem, skoro nie chcę kupić sobie piwa w knajpie. Nieraz próbowano także podkopywać mój autorytet, wykorzystując choćby niedoskonałą znajomość języka. Czasami do tego wszystkiego dochodził także problem pewnej naiwności politycznej. Gdy pojechałem do Stanów kręcić *Morderstwo w Catamount* (1974), nie miałem na przykład pojęcia o zawiłościach relacji polsko-żydowskich. Wychodziłem wtedy z założenia, że skoro moja matka pomagała w ratowaniu Żydów, to podobnie postępowała większość Polaków. W USA przekonałem się, że jesteśmy postrzegani pod tym względem zupełnie inaczej i nie jest to postrzeganie bezzasadne. To stanowiło naprawdę nieprzyjemne odkrycie.

Co jeszcze zapamiętał pan ze Stanów?

Bezwzględność i głupotę tamtejszego światka filmowego. Najbardziej wymowny dla mnie był przypadek Petera Weira. Gdy spotkałem go na jakimś festiwalu i pogratulowałem *Pikniku pod Wiszącą Skałą* (1974), odparł, że chyba żartuję, bo w Stanach to była wielka klapa, która najpewniej zrujnuje mu karierę. Producenci mówili mu, że jest idiotą, bo jak w filmie jest jakaś zagadka, to widz ma dostać rozwiązanie, a jeśli tajemnica zostaje niewyjaśniona, widz ma prawo żądać zwrotu pieniędzy.

Pan również spotkał się z takim traktowaniem?

Na pewno nie na taką skalę. Kiedy sam kręciłem, miałem to szczęście, że mogłem liczyć na wsparcie kolegów. Na przykład Miloš Forman zadzwonił i zapytał, jak idzie mi praca nad *Morderstwem w Catamount*. Powiedział wtedy: „Idę o zakład, że wiem, co czujesz. Powiedz, sprawdzałeś już bilety powrotne do Europy? Patrzyłeś, czy będziesz mógł cichaczem uciec z planu, wsiąść w samolot i więcej się tu nie pokazać?”. Osłupiałem i spytałem Miloša, skąd wie, a on na to, że czuł dokładnie to samo, że to nic nadzwyczajnego, tylko kryzys, który po prostu trzeba przetrwać.

Z Formanem łączyła pana wspólnota doświadczeń z życia w komunie. A czy koledzy po fachu na Zachodzie mieli świadomość tego, jak wyglądają wasze boje z władzą?

W ogóle. Pamiętam choćby rozmowy z Fellinim i Fassbinderem, którzy jakby zazdrościli nam, słysząc, że nasza władza tak bardzo przejmuje się naszymi filmami. Fassbinder powtarzał: „Jak ja bym chciał, żeby kanclerz mnie wezwał i poprosił mnie o jakąś zmianę w moim filmie, chyba nawet bym mu ustąpił! Tyle że moje kino nic a nic go nie obchodzi”.

Wymowne. Gdy po latach komunizm chwiał się w posadach i wybuchała Solidarność, czuł pan satysfakcję?

Na pewno czułem ulgę, ale byłem już za stary na wybuchy entuzjazmu. Swoją euforię przeżywałem w czasie odwilży w 1956 roku, gdy uwierzyłem, że da się w tym systemie żyć prawie normalnie. Szybko nastąpiło odkrycie, że to jednak niemożliwe. Było to dla mnie bardzo bolesne.

Skąd wtedy brała się pańska nadzieja na to, że władze pokażą ludzką twarz?

Gdyby się wczytać w treści układów jałtańskich i poczdamskich, można by dostrzec w nich, że Polsce przewidziano rolę Finlandii – kraju z gospodarką rynkową i pewnymi swobodami demokratycznymi, tyle że w rosyjskiej strefie wpływów. Stalin, który znał trochę Polskę, mawiał podobno, że komunizm pasuje do Polski jak siodło do krowy, i wręcz hamował naszych towarzyszy, którzy chcieli chociażby zmieniać godło i hymn. Stalin twierdził, że Polaków nie należy drażnić, bo mogą się nagle zbuntować. Niemniej i tak doszło do wydarzeń roku 1956.

Brał pan wówczas aktywny udział w protestach?

Uczestniczyłem w wiecu na placu Defilad i w powitaniu kardynała Wyszyńskiego, a rok później brałem udział na przykład w manifestacji w obronie tygodnika „Po Prostu”. Widziałem wtedy z bliska, jak władza próbuje nas rozgrywać. W jednych kwestiach odpuszczała – na przykład zaprzestała kolektywizacji wsi, zezwoliła na drobny handel prywatny i dała trochę więcej swobód Kościołowi – by w innych nie cofnąć się ani o krok. A kiedy już poczuła się pewniej, chciała się wycofać z ustępstw i pokazać protestującym miejsce w szeregu. To była bolesna lekcja, która sprawiła, że później, nie tylko w okresie Solidarności, ale też na przykład w roku 1968, miałem w sobie dużo więcej sceptycyzmu.

Do dramatu Marca 1968 odniósł się pan w *Iluminacji*.

Pierwotnie ten wątek był dużo bardziej rozbudowany. Bohater chciał dołączyć do protestujących studentów, a gdy ktoś powiedział, że to nie ma sensu, bo sprawa jest przegrana, odpowiadał po conradowsku: „Muszę iść właśnie dlatego, że jest przegrana”. Wszystko to miało być uzupełnione materiałami dokumentalnymi z Marca. W scenariuszu mi to puścili, więc nakręciłem te sceny, ale potem wtrącił się członek biura politycznego KC, pan Szydlak, i powiedział, że nie ma mowy, żeby to znalazło się w filmie. Ostatecznie wywalczyłem u niego chociaż jedną nieruchomą stopklatkę z marcowych protestów.

Na szczęście reżyseria to nie tylko nieustanne negocjacje z dygnitarzami. Który moment pracy nad filmem lubi pan najbardziej?

Bez wątpienia pisanie scenariusza. Trudno o przyjemność większą niż ta, która pojawia się, gdy wymyślana przeze mnie fabuła zyskuje wyrazistą tożsamość, jakąś wewnętrzną logikę. Czasem udaje się to dzięki zwykłemu drobiazgowi, który nagle okazuje się brakującym elementem układanki. Gdy kręciłem film *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000), poczułem, że musi znaleźć się w nim scena, w której ptaszek wpada do szpitalnego pokoju. Wcześniej miotałem się, jak pokazać na ekranie rzeczywistość nadprzyrodzoną, ale gdy wymyśliłem ten obraz, nagle zrozumiałem, jaki film chcę nakręcić.

Co jeszcze wydaje się panu kluczowe w pisaniu scenariusza?

To, że zamiast mówić coś wprost, należy swój przekaz zaszyfrować i skłonić widza do myślenia. Coś takiego udało mi się na przykład w *Roku spokojnego słońca* (1984) – chodzi mi o scenę, w której obserwujemy śmierć matki i spodziewamy się wybuchu emocji ze strony córki, ale krzyk podnosi nie ona, a sąsiadka, która widziała całą tę scenę przez okno. Podobne zabiegi – z lepszym lub gorszym skutkiem – staram się stosować w każdym swoim filmie.

A czy ma pan jakąś receptę na kryzys twórczy?

Bardzo prostą – nie tworzyć. Jeśli czuję, że nie mam nic do zakomunikowania światu, to zamiast siedzieć nad białą kartką i zmuszać się do napisania paru zdań, zostawiam to i zajmuję się moimi psami. Potrzeba, żeby coś stworzyć, powinna być stanem łaski, czymś wyjątkowym, a nie codziennym obowiązkiem. Dlatego właśnie reżyser, który kręci film autotematyczny, często jest dla mnie nudziarzem i arogantem. Co mnie obchodzi, że jakiś artysta przeżywa twórcze rozterki? Skąd pomysł, że ktokolwiek miałby czekać na jego dzieło?

Gdy już wpadnie pan na jakiś pomysł, skąd ma pan pewność, że jest on dobry?

Zdarza mi się testować go na przypadkowo spotkanych ludziach. Lubię robić to zwłaszcza za granicą, gdy nie ma ryzyka, że ktoś mnie pozna.

Opowiadam wtedy swoje pomysły jako sceny z filmu, który widziałem wczoraj w telewizji. Jeśli czuję, że monolog mi się nie klei albo że rozmówca nie jest zainteresowany, daję sobie spokój. Czasami zdarza się jednak, że ktoś ożywia się i pyta: „No i co dalej? Jak to się skończyło?” – wtedy wiem, że w opowiadanej historii jest jakiś potencjał.

Przez cały czas rozmawiamy o wysiłku intelektualnym. Ciekaw jestem natomiast, jak radzi pan sobie z innymi, przyziemnymi aspektami pracy nad filmem.

Kontrast między naszymi aspiracjami a prozą życia jest fascynujący i właściwy tylko kinu. Literatura tego nie zna – pisarz wznosi się na wyżyny słowa i w ogóle nie czuje ciężaru materii. Reżyser to co innego. Niejeden raz osobiście biegałem z łopatą i odkopywałem ciężarówkę, która ugrzęzła w błocie. Jeśli taka jest cena, żeby na ekranie pojawił się jakiś odprysk spraw ducha, proszę bardzo, mogę pobrudzić sobie garnitur.

Co najbardziej przeszkadza panu na planie filmowym?

Moment, gdy przyjeżdżam wcześnie rano, ledwo wysiadam z samochodu i od razu obskakuje mnie dwadzieścia osób, które zadają mi pytania typu: „Czy ten samochód może stać tutaj, czy trzeba go przestawić? Potrzebna będzie bieżąca woda czy wystarczy taka z kubła?” i tak dalej, i tak dalej, każda kolejna kwestia bardziej błaha od poprzedniej, ale istotna dla zdjęć.

Pamięta pan, kiedy taki stan rzeczy osiągnął apogeum?

Chyba wtedy, gdy kręciłem film *Z dalekiego kraju* (1981). Mieliśmy scenę w bazylice Świętego Piotra, w której jeden z aktorów grał papieża Piusa XII, więc żeby upodobnić go do pierwowzoru, dokleiliśmy mu charakterystyczny nos. Niestety nos się w pewnym momencie odkleił i cała ekipa z latarkami biegała po bazylice w poszukiwaniu sztucznego nosa. Trudno o lepsze zderzenie sacrum i profanum.

Czy na planie miewał pan problemy z aktorami?

Zwykle dobierałem do współpracy ludzi, z którymi dogadywałem się dobrze. Niedawno jeden z aktorów miał do mnie pretensje, że ma do dyspozycji zbyt mały kamper, bo jego kolega ma większy. Oburzony

wezwałem go na dywanik i powiedziałem, że ja w ogóle zrezygnowałem z kampera, więc nie rozumiem, o co właściwie mu chodzi, a on mi na to: „Wie pan, mnie by ten kamper zupełnie wystarczał, tylko mi się ego nie mieści”. Roześmialiśmy się obaj i było po sprawie. Śmiech na planie filmowym jest często ostatnim ratunkiem.

Dlaczego?

Bo bywa dyscyplinujący. Jako że nie znoszę podnosić głosu, być brutalny ani agresywny, częściej bywam wobec swoich współpracowników ironiczny albo złośliwy.

Wielu reżyserów ma swoje aktorskie porte-parole. Dla pana kimś takim był Zbigniew Zapasiewicz?

Oczywiście. Pewnie byłby nim również Anthony Quinn, który miał grać u mnie w *Dotknięciu ręki* (1992). Może to pana zdziwi, ale przepadałem za nim od czasu *Greka Zorby* (1964) – tę postać uważam za jednego z najbliższych mi bohaterów filmowych. Na podobnej zasadzie identyfikowałem się ze Staszkiem Latałłą, który grał u mnie w *Iluminacji* – choć bardzo się ode mnie różnił, to nie ukrywam, że w pewnych aspektach chciałbym być taki jak on.

W jakich na przykład?

Staszek miał dobry stosunek do ludzi, wychodził do nich, czuł się odpowiedzialny, zatroskany ich losem. Za to ja mam czasem wrażenie, że stawiam idee wyżej niż ludzi. Zdarza się, że to niekorzystnie odbija się na mojej sztuce.

Ma pan na myśli konkretne filmy?

Na przykład *Constans* (1980) – o głównym bohaterze tego filmu Jan Józef Szczepański napisał w „Tygodniku Powszechnym”, że jest nieznośny, bo kocha idee dobra i czystości bardziej niż ludzi, którzy są wokół niego. Na początku poczułem się tym dotknięty, ale po namyśle przyznałem Szczepańskiemu rację i zrozumiałem, że była to jedna z tych sytuacji, w których krytyka filmowa bywa pomocna reżyserom.

Do przekazywania uwag innym twórcom jest pan przyzwyczajony, bo od wielu lat wykłada pan w szkołach. Czy wśród pańskich studentów znaleźli się jacyś utalentowani reżyserzy?

W Polsce było ich całkiem sporo – od Filipa Bajona przez Magdalenę Łazarkiewicz aż po, już dużo później, Magdalenę Piekorz. Zawsze zależało mi na tym, by dawać im twórczą swobodę, choć czasem służyłem im też konkretną radą, choćby w kwestii obsady. To ja na przykład, będąc opiekunem artystycznym filmu *Środa, czwartek rano* (2007), poprosiłem reżysera Grzegorza Packa, żeby powierzył główną rolę debiutantce – Joannie Kulig.

Za granicą udało się panu dokonać porównywalnych odkryć?

Z aktorów zauważyłem Christopha Waltza, który zagrał u mnie w filmie *Życie za życie* (1991). Z reżyserów największą karierę spośród moich byłych studentów zrobił bez wątpienia Lars von Trier, ale on akurat znielubił mnie od pierwszego wejrzenia.

Dlaczego?

Bez szczególnego powodu. Von Trier od samego początku wydawał się osobą wybuchową, niestabilną psychicznie, łatwą do wyprowadzenia z równowagi. Na mnie uwziął się za to, że mówiłem studentom o funkcji napisów początkowych, które mają swoją autonomię i specjalne prawa – w trakcie ich trwania może na przykład rozgrywać się prolog albo jakaś równoległa, odstająca od wątku głównego historia. Von Trier się na mnie wściekł, krzyczał, że to banały i klisze, których on w swoich filmach używać nie zamierza. Zniosłem to ze spokojem i pomyślałem sobie, że może on nie zamierza, ale z pewnością zmusi go do tego producent. Tak jak stało się to kiedyś w przypadku *Pogardy* (1963) Godarda, któremu producent dokręcił przed napisami scenę miłosną.

Dziś mówi pan o Larsie von Trierze z lekceważeniem, a przecież przed laty, jako student, sam był pan niepokorny.

To była inna sytuacja. Zostałem nawet wyrzucony ze szkoły, gdyż zrobiłem film improwizowany, eksperymentujący z formą, inspirowany francuską Nową Falą, której moi wykładowcy nie znali, więc oskarżyli

mnie o warsztatowe braki. Mówiłem już o tym jednak wiele razy, więc nie chcę do tego wracać.

Porozmawiajmy o tym choć przez chwilę. Kto właściwie wtedy pana pognębił?

Głównie Jerzy Toeplitz. Do innych profesorów – takich jak Bossak czy Bohdziewicz – miałem pretensję o to, że właściwie nie stawili mu oporu.

Zaskakuje to zwłaszcza w przypadku Bohdziewicza, który – jako intelektualista i frankofil – powinien być pana naturalnym sojusznikiem.

Rzeczywiście, na zdrowy rozum powinniśmy przypaść sobie do gustu. Stało się jednak inaczej. Bohdziewicz faworyzował studentów, których ja zbytnio nie poważałem, i oceniał filmy w sposób, który mi wydał się kompletnie chybiony. Poza tym miał kilka naprawdę uciążliwych przyzwyczajeń. Gdy przychodziło się do Bohdziewicza na konsultacje, można było narazić się na atak jego kota, który zeskakiwał z szafy i – żeby utrzymać równowagę – wbijał się człowiekowi pazurami w koszulę, czasem wręcz do krwi. Student musiał przy tym zachowywać kamienną twarz, bo jeśli pozwalał sobie na grymas bólu, profesor uznawał to za afront wobec kota, któremu wolno było wszystko.

Czy ktoś jeszcze w Filmówce dorównywał Bohdziewiczowi pod względem ekscentryzmu?

Chyba tylko profesor Mierzejewski – artysta pełną gębą, który świetnie rozumiał sztukę, ale w ogóle nie próbował wyrazić tego słowami. Trzeba było słuchać go bardzo uważnie i wyłapywać pojedyncze sensowne myśli spośród natłoku zdań typu: „Żeby coś było jakieś, to drugie musi być inne”. Nie muszę dodawać, że jako absolwent filozofii, słuchając takich słów z ust wykładowcy, przeżywałem podwójne cierpienia. Dziś przyznaję jednak, że w tym, co mówił Mierzejewski, była pewna mądrość.

A czy pomimo pańskich negatywnych doświadczeń z profesorami, byłby pan w stanie wyróżnić któregoś z nich na plus?

Zdecydowanie Andrzeja Munka. Fakt, że ktoś o tak wielkim talencie w ogóle zniżał się do dydaktyki, już sam w sobie był aktem wielkoduszności. Munk dawał nam z siebie dużo więcej, niż oczekiwaliśmy, co było widać choćby w sposobie, w jaki prowadził analizy

własnych filmów. Gdy poprosiliśmy go, żeby przeprowadził z nami analizę *Eroiki* (1957), którą uważaliśmy za dzieło doskonałe, odmówił i powiedział, że więcej pożytku da nam spojrzenie na *Zezowate szczęście* (1960), po czym zjechał ten film z góry na dół – niemal w każdej scenie znajdował coś, co się nie udało albo było niezręczne. Było to dla nas przydatne warsztatowo, ale przede wszystkim dawało cenną lekcję pokory.

Domyślam się, że wobec waszych filmów studenckich Munk bywał równie bezpardonowy?

Miał do tego pełne prawo. Kiedyś zrobiłem dla niego ćwiczenie – scenę w jednym ujęciu, które według mnie wyszło ładnie, więc byłem bardzo dumny. Tymczasem Munk powiedział tylko, że to się nadaje do śmieci, po czym na moich oczach podarł taśmę. Chwilę później, już na spokojnie, wytłumaczył mi, że zrobić taką pocztóweczkę to żadna sztuka, każdy głupi to potrafi. Prawdzie wyzwanie polega na tym, żeby forma przysłużyła się opowiedzeniu historii, a moje ćwiczenie było czysto formalne.

Czy ze studiów zapamiętał pan jeszcze coś pozytywnego?

Gdy zaczynałem studia w Filmówce, przychodziłem tam ze świata akademickiego, więc czułem się lepszy i miałem wobec środowiska artystycznego różne uprzedzenia. Z biegiem czasu one niemal całkowicie zanikły. Powiem wręcz panu, że – wbrew pozorom – artyści są dużo bardziej moralni niż na przykład naukowcy, politycy czy przemysłowcy. Rywalizacja pomiędzy nimi jest bardziej *fair*, czuć większą wspólnotę. A że niby artyści łatwo się zakochują, rozwodzą czy poświęcają swój talent dla pieniędzy? To prawda, ale w innych zawodach wygląda to tak samo, jeśli nie gorzej.

Chce pan powiedzieć, że swobodna obyczajowo atmosfera łódzkiej Filmówki udzielała się również panu?

Nie, ale nie widziałem żadnego powodu, żeby ją potępiać. Sam oczywiście trzymałem się na uboczu – nie uczestniczyłem w tych wszystkich pijatykach – ale w ogóle mi to nie przeszkadzało. Jako jedynak byłem do tego przyzwyczajony, a nawet lubiłem tę pustkę wokół siebie.

Szybko okazało się zresztą, że ta moja odmienność nie przeszkodziła mi w zawarciu paru wartościowych przyjaźni.

Z kim pan się wówczas zaprzyjaźnił?

Na przykład z operatorem Adamem Holendrem – przyjaźnimy się do dziś, choć współpracowaliśmy tylko w czasach szkolnych. Potem był Edward Kłosiński, a także Sławek Idziak, z którym pracowałem na planie regularnie. Ciekawą postacią była też na pewno Basia Lisowska, ówczesna żona Edwarda Żebrowskiego. To bodaj jedyny znany mi przypadek kogoś, kto skończył szkołę ze świetnymi ocenami i opinią osoby o dużym talencie, ale uznał, że minął się z powołaniem. Ostatecznie Basia wróciła na medycynę, wyjechała do Francji i zrobiła karierę naukową.

Pan poszedł inną drogą i realizuje filmy już od pięćdziesięciu lat. Co po takim czasie jeszcze interesuje pana w sztuce?

Tworzenie światów równoległych, alternatywnych wersji rzeczywistości. Zajmuję się tym zresztą już od dawna. W 1972 roku zrobiłem mało znany film pod tytułem *Hipoteza*. Przywołałem w nim sytuację opisaną kiedyś przez Camusa: podczas spaceru po mieście mężczyzna widzi tonącą kobietę – jego życie może potoczyć się zupełnie inaczej w zależności od tego, czy rzuci jej się na ratunek, czy po prostu pójdzie dalej. *Hipotezą* zafascynował się Krzysiek Kieślowski, który rozwinął motyw pojedynczego epizodu determinującego całe życie człowieka w *Przypadku* (1981) i w *Podwójnym życiu Weroniki* (1991).

Pan również wracał do tego tematu we własnych filmach.

Tak, niedawno zauważyłem też, że w swoich filmach często korzystam z prologów i epilogów. W *Życiu jako śmiertelnej chorobie…* pokusiłem się o prolog, w którym akcja cofa się o tysiąc lat. Jeszcze bardziej brawurowa była pod tym względem – niestety zupełnie niezauważona – *Rewizyta* (2009), która jest właściwie jednym wielkim epilogiem do losów postaci z moich poprzednich filmów.

Dlaczego postanowił pan zrealizować ten film?

Jedno z pytań, które najczęściej zadawano mi na spotkaniach autorskich, brzmiało: „Jak pan myśli, co mogłoby stać się z bohaterami pańskich

filmów w przyszłości?”. Gdy zacząłem się nad tym poważnie zastanawiać, doszedłem do wniosku, że miałbym w tej kwestii kilka pomysłów. I jeszcze jedno – kręcąc *Rewizytę*, uzyskałem niepowtarzalną szansę, by pokazać na ekranie proces starzenia się, który będzie autentyczny, a nie udawany. Gdy byłem na planie, przypomniało mi się, jak kręciliśmy *Rok spokojnego słońca* i w epilogu mieliśmy scenę z postarzoną o dwadzieścia lat Mają Komorowską. Żeby osiągnąć pożądany efekt, nasz charakteryzator przygotował dla pani Mai kunsztowną maskę – ze zwisającą na szyi skórą i tak zwanym „indyczym gardłem”. Wtedy wyglądało to przekonująco, ale na planie *Rewizyty* okazało się, że w rzeczywistości pani Maja postarzała się zupełnie inaczej.

Lepiej?

Dużo lepiej. Znajomy charakteryzator wymyślił kiedyś powiedzonko, że ludzie są jak jajka – starzeją się na miękko albo na twardo. Pani Maja zestarzała się na twardo.

A pan?

Niestety na miękko, bo podtyłem i jestem taki „luźno wiszący”.

Wciąż jest pan jednak w świetnej formie, a widzowie często okazują panu sympatię. Czy któraś z takich sytuacji sprawiła panu szczególną przyjemność?

Chyba jedna z najświeższych, która dotyczyła filmu – w Polsce zmieszanego z błotem – *Obce ciało* (2014). Jechałem niedawno taksówką, kierowca rozpoznał mnie i powiedział, że pracował kiedyś w korporacji, ale odszedł przez szefową – zołzę, identyczną z tą z mojego filmu. Był mi tak wdzięczny za to, że odważyłem się pokazać taką postać, że nie wziął ode mnie pieniędzy za kurs. Uśmiechnąłem się w duchu i pomyślałem, że chętnie zadedykuję tę historię pewnej recenzentce, która napisała, że skoro zrobiłem taki film jak *Obce ciało*, to znaczy, że straciłem poczucie rzeczywistości.

Czy tego typu reakcje zdarzają się tylko u tak zwanych „zwykłych ludzi”?

Nie, na tak zwanych „salonach” również bywa ciekawie. Śmieję się sam z siebie, że uprawiam zawód „odświętnego eseisty”, któremu zdarza się

pisać do pięknie wydanych książek okolicznościowych, których zapewne nikt nie czyta. Zwykle zamawiają to jakieś zagraniczne banki czy kancelarie prawnicze, które chcą uświęcić swój jubileusz i potrzebują paru efektownych nazwisk. Jeden z takich tekstów stworzyłem dla bardzo starej firmy prawniczej, która specjalizuje się w pisaniu i konsultowaniu konstytucji. Konsultowała również polską konstytucję, ale największe żniwo miała po rozpadzie Jugosławii, bo powstało wtedy wiele nowych krajów i każdy z nich potrzebował konstytucji. No i taka właśnie firma poprosiła mnie o tekst, ja się zgodziłem, zainkasowałem sporą sumę i skorzystałem z zaproszenia na bankiet dla autorów, który odbywał się w pałacu cesarskim w Wiedniu. Usiadłem koło jakiegoś eleganckiego pana, jak się okazało – prezydenta Czarnogóry, przedstawiam mu się, a on na to: „Maestro, wychowałem się na pańskich filmach, były dla mnie jak Biblia. A *Barwy ochronne* to arcydzieło". Cały pojaśniałem z radości i byłem gotów uznać, że osiągnąłem sławę, jednak po chwili włączył się w rozmowę premier Serbii, który pogratulował mi *Trzech kolorów*. Trochę się zdziwiłem, ale pomyślałem, że w sumie byłem jednym z producentów, więc niech mu będzie. Tymczasem obok siedział jeszcze kanclerz Austrii, który powiedział, że on moich filmów nie zna i że dawno nie był w kinie. Uśmiechnąłem się na to łagodnie, ale w głębi duszy pomyślałem: „Co za burak" i tak właśnie myślałem aż do czasu, gdy uświadomiłem sobie, że przecież ja też nie wiem, jak się nazywa kanclerz Austrii i co osiągnął – zrobiło mi się głupio, że popadłem w pułapkę symetrii.

Mówi pan o samozachwycie, a przecież jest pan także adresatem wielu rozmaitych złośliwości. Przed laty należał pan do ulubionych ofiar Zygmunta Kałużyńskiego.

Pewnie się pan zdziwi, ale jestem mu za to nawet wdzięczny. Gdy nakręciłem jeden ze swoich wczesnych filmów, Kałużyński zjechał go z tak wielką zajadłością, że nieświadomie wyświadczył mi tym przysługę, bo ludzie uznali, że przesadził, i stanęli po mojej stronie. W pewnym, przewrotnym sensie przysłużył się mojej popularności.

Do pańskich wrogów należał również Andrzej Żuławski, który wyzłośliwiał się pod pańskim adresem w wielu swoich książkach.

Nie nazwałbym Andrzeja swoim wrogiem, mieliśmy dobre relacje osobiste. A tym, że opisywał mnie w książkach i oskarżał o rozmaite obrzydliwości, nie przejmowałem się, bo założyłem, że Andrzej już taki jest i tyle. Zresztą mnie w ogóle ciężko było obrazić. Bardzo lubiłem Kazika Kutza, a przecież on też częstował mnie złośliwościami z właściwą sobie przenikliwością.

Któraś z tych złośliwości szczególnie utkwiła panu w pamięci?

Kiedyś napisał o mnie: „Zanussi – ten koń paradny polskiej kinematografii”. Niby nic, ale ja wyrosłem przy stajni, więc doskonale wiem, że koń paradny to taki, który wcale niekoniecznie jest najlepszy, ale i tak wystawia się go na pokaz. O cóż miałem się obrażać, jeśli w jakimś sensie strzelił celnie?

Bez taryfy ulgowej

Rozmowa z Magdaleną Łazarkiewicz

Magdalena Łazarkiewicz ze współreżyserem Piotrem Łazarkiewiczem na planie filmu *Odjazd* (1991)

Jarosław Żamojda

W PRL-u byłaś jedną z nielicznych reżyserek. Czy zdarzały się sytuacje, w których czułaś się dyskryminowana ze względu na płeć?

Na co dzień na pewno nie dawano mi tego odczuć. Oficjalna wykładnia socjalizmu wskazywała, że istnieje równość płci, a ja naiwnie wierzyłam, że tak jest w praktyce. Gdy zdawałam na reżyserię do Katowic, byłam w ciąży i trochę się obawiałam, że zaszkodzi mi to w studiowaniu, ale nikt nie robił mi żadnych problemów, a w wielu sytuacjach wykładowcy wręcz szli mi na rękę.

Pod wpływem doświadczeń z własną ciążą nakręciłaś etiudę dokumentalną *Miejsce urodzenia* (1980), której akcja rozgrywa się na oddziale położniczym.

Kręciłam w szpitalu, w którym sama rodziłam syna – Antka, dziś znanego kompozytora muzyki filmowej. Przed porodem musiałam spędzić trochę czasu w szpitalu i spożytkowałam ten czas na dokumentację, łaziłam z tym moim wielkim brzuchem po oddziale położniczym z aparatem fotograficznym i robiłam zdjęcia, a trzy miesiące po porodzie nakręciłam w tym samym szpitalu film.

I to wszystko przyszło ci z taką łatwością?

Może teraz to tak brzmi, ale w rzeczywistości wcale nie było lekko. Musiałam na przykład skrócić okres karmienia dziecka, bo nie byłam już w stanie kursować między Warszawą, gdzie mieszkałam, a Katowicami, w których studiowałam. Nawet w najtrudniejszych momentach zaciskałam jednak zęby i mówiłam sobie, że dam radę, bo wykreowałam wizerunek reżyserki – „traktorzystki", która jest silna, na nic nie narzeka i nie boi się żadnego wyzwania.

Skąd wzięła się w tobie potrzeba, żeby postępować właśnie w ten sposób?

Myślę, że to kwestia czasów, w których żyłam, i presji otoczenia, które zdawało się mówić: „Chcecie takich samych przywilejów jak faceci? Dobra, ale w takim razie udawajcie, że nie ma między wami różnic na poziomie biologii i psychiki". Dziś byłoby to, na szczęście, nie do pomyślenia, ale wtedy kobiety godziły się na taki układ bez szemrania.

Gdy kręciłaś swoje pierwsze filmy, zależało ci na tym, żeby ich odbiorcami były głównie kobiety?

W ogóle nie myślałam tymi kategoriami, wręcz przeciwnie. Powtarzałam w wywiadach, że coś takiego jak „kino kobiece” nie istnieje, że to szufladka wymyślona przez krytyków, żeby ułatwić im życie, a każdy artysta łączy w sobie pierwiastek męski i żeński. Przestałam się tak wymądrzać, gdy mój film *Przez dotyk* (1985) otrzymał znienacka nagrodę na festiwalu kina kobiecego we Francji. Wtedy zrozumiałam, że moja twórczość w dużym stopniu jednak przynależy do świata kobiet i nie trzeba się tego wypierać.

Zachodnie feministki uznały cię za swoją?

Nie wszystkie. Już samo nagrodzenie filmu *Przez dotyk* wzbudziło pewne protesty i stało się możliwe tylko dlatego, że bardzo walczyła o to przewodnicząca jury – Bergmanowska aktorka Bibi Andersson. Prawdziwe buczenie zaliczyłam jednak, dopiero gdy wróciłam tam kilka lat później z filmem *Ostatni dzwonek* (1989). Obecne na pokazie feministki ostro zareagowały na słowa piosenki *Miejcie nadzieję* – do słów Adama Asnyka – która pojawia się w ostatniej scenie. Szczególnie wkurzył je fragment: „Kochać się w skargach jest rzeczą niewieścią / Mężom przystoi w milczeniu się zbroić”. Potraktowano te słowa jak jakiś manifest i uznano, że nawołuje kobiety do wspierania ich mężczyzn w działaniach militarnych. Z dzisiejszej perspektywy rozumiem taką reakcję, bo tekst Asnyka rzeczywiście jest – jak na współczesne standardy – dość mizoginiczny. Tyle tylko, że wtedy zupełnie nie myślałam takimi kategoriami i traktowałam go po prostu jako klasykę poezji. Okazuje się, że do wszystkiego trzeba dojrzeć, także do feministycznej wrażliwości.

Dziś jesteś już bardziej świadoma tych niuansów?

Niestety mam wrażenie, że nasze społeczeństwo jest wciąż mocno mizoginiczne. A sprowadzając to na nasze podwórko – polscy krytycy są zazwyczaj dużo ostrzejsi wobec reżyserek niż wobec ich kolegów po fachu.

Czy to wynika wyłącznie z zakorzenionego w Polsce myślenia patriarchalnego?

W dużej mierze tak, ale prawda jest też taka, że jako kobiety często za mało się wspieramy. Wiele reżyserek ma tendencje do samoosłabiania się, nie umie konsumować własnych sukcesów. Wystarczy wsłuchać się w mowy, które wygłaszają po otrzymaniu nagrody. Często zachowują się tak, jakby chciały przeprosić za to, że ośmieliły się zrobić film, który się komuś spodobał.

Sama również dostrzegasz u siebie podobną przypadłość?

Niestety tak. Oczywiście staram się z tym walczyć, ale nie jest to łatwe. Już przed laty mój mąż, reżyser Piotr Łazarkiewicz, śmiał się ze mnie, że gdy jakiś producent interesuje się moim projektem i zaprasza mnie na spotkanie, to ja, zamiast iść po swoje, na dzień dobry ogłaszałam: „Dziękuję bardzo, ale wiem, że ten projekt wymaga jeszcze poprawek, muszę nad nim popracować". Życie mnie jednak zmusiło, żeby nauczyć się grać rolę kogoś, który wie i umie. To pomaga. Pamiętam, że kiedyś na zajęciach profesor Zanussi sprzedał nam życiową maksymę: „Artysta nie może być skromny, bo działa przeciwko sobie". Coś w tym jest…

Jak z takim charakterem udaje ci się zyskać posłuch na planie?

Paradoksalnie na planie czuję się pewniej niż w gabinetach producentów. Raczej nie przypominam sobie takich sytuacji, o jakich mówiła moja siostra, Agnieszka Holland – że musiała nauczyć się krzyczeć i przeklinać, żeby w ogóle zaczęto zwracać na nią uwagę. Osobiście bliżej mi do metody Edwarda Żebrowskiego, który twierdził, że na planie mówi prawie szeptem, bo dzięki temu wszyscy się koncentrują i go słuchają. Raczej rzadko awanturuję się na planie. Zresztą Agnieszka od czasu tej deklaracji też chyba bardzo złagodniała.

Jak wspominasz realizację swoich pierwszych filmów?

Jako zwodniczo lekką, bo na początku kariery robiłam głównie dokumenty, które kręci się pod dużo mniejszą presją niż fabułę. W *Nostalgii* (1983) – opowieści o greckich emigrantach w Polsce – jest scena, w której bohaterowie o wschodzie słońca rozpalają ognisko i śpiewają pieśni.

Mieliśmy nakręcić to na ponadtysiącmetrowym wzniesieniu, więc wnosiliśmy tam sprzęt przed świtem, ale okazywało się, że są chmury i nie da się osiągnąć efektu, o który nam chodziło. Zanim trafiliśmy na sprzyjające warunki, wchodziliśmy tam i schodziliśmy chyba z dziesięć razy i nikt nie miał pretensji, że przedłużamy zdjęcia. Wtedy myślałam, że tak będzie już zawsze, ale rzeczywistość szybko zweryfikowała moje oczekiwania.

To znaczy?

Zorientowałam się, że robienie filmu to zawsze ciężka praca i spory wysiłek fizyczny oraz psychiczny. Czasem używam takiej metafory, która jest dosyć obrazowa i chyba trafna – porównuję robienie filmu do wyprawy wysokogórskiej: związujemy się liną i zasuwamy na szczyt, a na samym przodzie jest reżyser, to on odpowiada za powodzenie wyprawy, musi też dawać poczucie bezpieczeństwa wszystkim uczestnikom.

Praca nad którym filmem najmocniej dała ci w kość?

Przy filmie *Przez dotyk* – który były moim pierwszym filmem realizowanym w warunkach profesjonalnych – dopadł mnie atak paniki. To był moment, gdy robiliśmy tak zwane uciekające zdjęcia na nieczynnym lotnisku wojskowym. Kiedy zbliżaliśmy się do miejsca zdjęć, moim oczom ukazał się widok około pięćdziesięciu osób uwijających się jak w ukropie, ustawiających jakieś lampy i montujących dekoracje. Gdy uświadomiłam sobie, że robią to wszystko po to, żeby zmaterializowało się coś, co powstało w mojej głowie, w pierwszej chwili pomyślałam, że nie wytrzymam tej presji i muszę stamtąd spieprzać.

Ciekawe, sądziłem, że wskażesz raczej na *Odjazd* (1991), który realizowałaś w duecie z mężem – Piotrem Łazarkiewiczem.

Grająca w tym filmie Teresa Budzisz-Krzyżanowska do dziś opowiada anegdotę o scenie, w której dochodzi do końca ulicy i musi gdzieś skręcić. Pracowaliśmy wtedy w wielkim pośpiechu, nie mieliśmy czasu, żeby wszystko ustalić, bo kończyła się ekspozycja i mogliśmy zrobić tylko jeden dubel. No i Teresa szła w głąb ulicy, zbliżała się do skrzyżowania i w tym samym momencie ja krzyknęłam: „W lewo!”, a Piotr krzyknął:

„W prawo!”. Wtedy zrozumiałam, że dwoje reżyserów na planie to może być kłopot. Jednak poza tą sytuacją podczas zdjęć pracowało nam się świetnie. Prawdziwe problemy zaczęły się przy montażu, wtedy okazało się, że jest to etap tak osobisty, związany z wewnętrznym rytmem człowieka, że o mało się z Piotrem nie pozabijaliśmy i nigdy więcej nie pracowaliśmy już razem.

Co dziś na planie najbardziej wytrąca cię z równowagi?

Nieumiejętność zachowania ciszy. W Polsce to nagminne – ludzie ze sobą gadają albo opowiadają dowcipy. Do szału doprowadzają mnie też niewyciszone telefony. Na jednym z planów wkurzyłam się do tego stopnia, że przyniosłam wiadro z wodą i powiedziałam, że jak jeszcze komuś zabrzęczy komórka, to ją tam wrzucę. Musiałam być przekonująca, bo do końca zdjęć miałam już spokój.

Choć teraz trudno w to uwierzyć, niewiele brakowało, a wcale nie zostałabyś reżyserką filmową.

Jako nastolatka bardziej niż filmem interesowałam się teatrem, więc myślałam, że pójdę właśnie w tę stronę. Obowiązywał wtedy jednak przepis, że o przyjęcie na reżyserię teatralną mogą się ubiegać tylko ci, którzy skończyli już inne studia. Postanowiłam znaleźć dla siebie taki kierunek, który będzie najbliższy teatrowi, i w ten sposób padło na kulturoznawstwo.

Studiowałaś je we Wrocławiu. Skąd pomysł, żeby wyjechać akurat do tego miasta?

Wrocław był wtedy, czyli pod koniec lat siedemdziesiątych, teatralną stolicą Polski. Miał Grotowskiego, teatr Kalambur, teatr pantomimy Henryka Tomaszewskiego, a także Festiwal Teatru Otwartego, na który przyjeżdżały najlepsze niezależne zespoły z całego świata. W ogóle sporo się tam działo – organizowano festiwal Jazz nad Odrą, tworzono świetne DKF-y. We Wrocławiu mieszkali też wspaniali ludzie. Z jednej strony otwarta na świat młodzież, z drugiej przedwojenna, lwowska inteligencja, a wszystko to ze sobą wymieszane, wielokulturowe, demokratyczne. Nikt

mnie tam nigdy nie pytał, kim są moi rodzice. Na tle Wrocławia Warszawa wydawała mi się wtedy straszną prowincją.

W czasie studiów spełniałaś się jako artystka?

Brałam udział w eksperymentalnych działaniach parateatralnych, które odbywały się przy Teatrze Laboratorium. Wywodziło się to w jakimś stopniu z metody treningu aktorskiego opracowanej przez Grotowskiego i polegającej głównie na ćwiczeniu umiejętności improwizacji poprzez interakcję z innymi uczestnikami tych działań. Chodziło o uruchomienie podświadomych reakcji, wywołanych ćwiczeniami z ciałem i głosem. Te doświadczenia były tak bardzo wciągające, że tuż po dyplomie wpadliśmy na pomysł, żeby wyjechać grupą gdzieś na prowincję i założyć tam ośrodek badań teatralnych. Padło na Olsztyn.

Udało się doprowadzić ten pomysł do skutku?

Razem z kolegą, Robertem Tutakiem (obecnie dziekanem reżyserii w Brooklyn College w Nowym Jorku), zostaliśmy zatrudnieni jako kierownicy literaccy w teatrze w Olsztynie i dostaliśmy zielone światło na różnego rodzaju eksperymenty, a pozostali koledzy znaleźli pracę w społecznym towarzystwie kulturalnym Pojezierze. Do pewnego momentu świetnie się to sprawdzało, ale życie okazało się brutalne i po roku naszej działalności zostaliśmy zwolnieni, bo nie spodobaliśmy się olsztyńskim dygnitarzom partyjnym. Jednym z oficjalnych powodów mojego wyrzucenia z teatru było podejrzenie o kradzież materaca – dziś to wydaje się śmiesznie, ale wtedy było dla mnie bardzo nieprzyjemne. Z tego wszystkiego wyniknęła pewna korzyść, bo wieloma obserwacjami i anegdotami z tamtego okresu podzieliłam się z siostrą, która wykorzystała je w scenariuszu do *Aktorów prowincjonalnych* (1978).

Co dalej działo się z tobą?

Po powrocie z Olsztyna do Warszawy uświadomiłam sobie, że teatr ma swoje ograniczenia, a ja tak naprawdę zawsze chciałam studiować reżyserię filmową, tylko bałam się posądzenia o to, że kopiuję drogę starszej siostry. Zdecydowałam więc, że chcę zdawać do szkoły filmowej, ale był środek roku akademickiego i musiałam przeczekać parę miesięcy, a że nie

chciałam siedzieć bezczynnie, postanowiłam postarać się o asystenturę u jakiegoś reżysera.

W ten sposób trafiłaś na plan filmu *Panny z Wilka* (1979) Andrzeja Wajdy.

Był to chyba jedyny raz w życiu, gdy skorzystałam zawodowo z pomocy Agnieszki, która mnie Mistrzowi zarekomendowała. Fakt, że Wajda zgodził się mnie przyjąć, był z jego strony wyrazem ogromnej wielkoduszności. W końcu byłam wtedy zupełnym „filmowym cywilem" i nie stało za mną nic oprócz dobrych chęci. Gdy tylko trafiłam na plan, zakochałam się w tej robocie od pierwszego wejrzenia i jest to niestety miłość nieuleczalna.

Czy na planie miałaś poczucie, że pracujesz przy realizacji arcydzieła?

Jako nowicjuszka miałam w sobie mnóstwo entuzjazmu, ale uderzyło mnie, że postawa Wajdy była pełna dystansu. Choć z dzisiejszej perspektywy może wydać się to dziwne, pan Andrzej wcale tego filmu nie lubił, robił go trochę od niechcenia. Był już wtedy myślami przy *Człowieku z żelaza* (1981), którego nie mógł kręcić, ponieważ szefostwo kinematografii wahało się w sprawie skierowania filmu do produkcji. Kiedy ktoś podsunął mu scenariusz *Panien…*, początkowo ponoć się opierał i mówił, że nie wie, po co ma robić film o „jakichś babach", ale na szczęście ostatecznie się przełamał i wyszedł mu jeden z najlepszych filmów.

Co właściwie należało do twoich obowiązków na planie?

Byłam jakby posłańcem pomiędzy Wajdą a aktorkami, które przyjeżdżały rano na plan z wieloma pomysłami i od razu chciały go nimi zasypywać. On tymczasem potrzebował spokoju, skupienia, zaszywał się w jakimś kącie, chciał się skoncentrować, więc czasem prosił, żebym brała na siebie ten ich pierwszy poranny atak. A dla mnie to była najlepsza szkoła! To były wybitne aktorki w rozkwicie talentu i chłonęłam ich pomysły całą sobą. Zresztą Mistrz ostatecznie wiele z tych pomysłów przyjmował i umiał z nich zrobić znakomity użytek. Tak powstała na przykład moja ukochana scena w tym filmie – scena śniadania, w czasie którego bohaterki jedzą twaróg z miodem, zagryzając ogórkami, i rozmawiają z Wiktorem, który przybył do Wilka, żeby się pożegnać.

Który moment na planie *Panien…* był dla ciebie najważniejszy?

Ten, gdy Wajda pozwolił mi zainscenizować pierwsze w życiu ujęcie. Któregoś dnia zadzwonił, że ma rano spotkanie z ministrem w sprawie *Człowieka…* i spóźni się na plan, więc prosi, żebym go wyręczyła. Chodziło o krótkie ujęcie, w którym postać, grana przez Krystynę Zachwatowicz, wygania kury z sieni na dwór. To było proste ujęcie, które oczywiście ustawił operator Edward Kłosiński, ale dla mnie fakt, że na tak ważnym planie mogłam krzyknąć: „Kamera, akcja!", oznaczał jakieś magiczne pasowanie na reżysera.

Współpraca z Wajdą dodała ci pewności siebie?

Zdecydowanie. Miałam poczucie – tak jak wiele innych osób – że Wajda szanuje moje zdanie i obdarza mnie jakimś apriorycznym zaufaniem, całkowicie „na wyrost". To był zabieg genialny, bo sprawiał, że robiłam wszystko, żeby dorosnąć do tych jego wyobrażeń. Nie ukrywam zresztą, że dziś mocno się tym podejściem inspiruję i staram się podobnie traktować swoich własnych współpracowników.

Czy od któregoś innego reżysera nauczyłaś się później równie dużo, co od Wajdy?

Od Krzysztofa Kieślowskiego, który przekazał mi kilka praktycznych rad co do tego, jak budować atmosferę na planie. Mówił na przykład, żeby koniecznie nauczyć się imion wszystkich współpracowników, a także dowiedzieć się czegoś o ich zainteresowaniach, sytuacji rodzinnej i przez to dać im odczuć, jak są dla ciebie ważni. To taka prosta socjotechnika, ale dzięki temu buduje się zaufanie między ludźmi. Kieślowski umiał stwarzać w ekipie rodzinną atmosferę, dlatego wszyscy czuli, że uczestniczą w czymś wyjątkowym, w jakimś święcie kina. Pewnie właśnie dzięki Krzysztofowi nigdy nie miałam zakusów, żeby być na planie despotką – zawsze staram się, by ludzie, z którymi pracuję, czuli się autentycznie włączeni w twórczy proces.

Co jeszcze zawdzięczasz Kieślowskiemu?

Przejęłam od niego zwyczaj prowadzenia „dzienniczka reżyserskiego". Mam go zawsze przy sobie i notuję fragmenty zasłyszanych dialogów,

podpatrzonych scenek z życia codziennego. Nigdy nie wiadomo, kiedy któraś z nich okaże się przydatna przy pisaniu scenariusza.

Kieślowski był twoim profesorem w szkole filmowej w Katowicach. Jak to się stało, że studiowałaś właśnie tam, a nie w słynniejszej łódzkiej Filmówce?

W Łodzi zdawałam egzaminy dwa razy, w tym raz doszło do takiej sytuacji, że przed południem byłam na liście przyjętych, a po południu już nie, bo o skreślenie mojego nazwiska zadbał osobiście rektor Kuszewski, który był z nadania partyjnego betonu i zapewne chciał mnie pognębić ze względu na historię mojego ojca – znienawidzonego w tym środowisku. Specjalnie się tym jednak nie przejęłam, bo w łódzkiej Filmówce – ze względu na stopień zideologizowania – trwał wtedy spory kryzys.

W Katowicach mieliście więcej wolności?

Tak, choć początkowo nic tego nie zapowiadało. Szkoła w Katowicach powstawała jako kuźnia kadr dla reżimowej telewizji. Nad realizacją tego pomysłu miał czuwać niejaki docent Knobelsdorf, znany z programu propagandowego *Tu Jedynka*, który w swojej zapiekłości przypominał dzisiejsze Radio Maryja – chociaż szerzył zgoła inne treści. Tyle tylko, że studenci się zbuntowali (na czele tego buntu stali Krzysiek Magowski i mój Piotrek), wykorzystali to, że Knobelsdorf z jakichś względów miał coraz słabszą pozycję w partii, i go obalili. W jego miejsce dziekanem został Edward Zajiček, który wprowadził w szkole zupełnie inne porządki i ściągnął do niej Żebrowskiego, Zanussiego, Kutza, Kieślowskiego, Wójcika i wielu świetnych wykładowców, którzy byli w kontrze do ówczesnej szkoły łódzkiej.

Kiedy stało się jasne, że w Katowicach nastąpiły nowe porządki?

Symboliczne było wystąpienie Kutza, który – ubrany w groteskowo zbyt dużą togę – wygłosił wykład inaugurujący rok akademicki. Zaczął go od słów: „Witam was, wy bękarty zrodzone z tej kurwy telewizji i alfonsa Szczepańskiego”. Pracownicy wydziału omal nie pospadali z krzeseł, a my, studenci, czuliśmy, że w tej szkole zacznie się dziać coś ciekawego.

Czas spędzony w Katowicach to dla ciebie nie tylko czas wytężonej nauki, lecz także zmian w życiu prywatnym. Jeszcze w trakcie studiów wzięłaś ślub.

Czasami żartuję, że właściwie mogłam unieważnić ten ślub, bo Piotr miał tak intensywny wieczór kawalerski, że następnego dnia był w stanie totalnej nieświadomości. Ale my wtedy nie przywiązywaliśmy do ślubów wielkiej wagi, traktowaliśmy je raczej jako pretekst do kolejnej balangi. Decyzję o tym, by w ogóle pójść do urzędu stanu cywilnego, podjęliśmy zresztą ze względów czysto praktycznych.

To znaczy?

Nie chciano dać nam wspólnego pokoju w akademiku. Żeby to sobie zapewnić, wcale nie trzeba było brać ślubu, wystarczyło zarejestrować się w USC – taki zresztą był nasz pierwotny plan. Poszliśmy tam z moją siostrą. Na miejscu okazało się, że trzeba zapłacić dwieście pięćdziesiąt złotych, a tylko Agnieszka była w posiadaniu takiej sumy – zaszantażowała nas żartem, że zapłaci tylko wtedy, gdy będzie ślub, a nie zwykła rejestracja. W dodatku okazało się, że z tej okazji przysługuje przydział dwudziestu pięciu butelek wódki, która była wtedy na kartki, więc sprawa stała się przesądzona. Presja ze strony kolegów była ogromna.

Gdy skończyłaś szkołę i wystartowałaś do życia zawodowego, miałaś poczucie, że środowisko traktowało was na równi z absolwentami łódzkiej Filmówki?

Nie. Musieliśmy to sobie dopiero wywalczyć. Na początku trochę utrudniano nam start, a absolwenci łódzkiej Filmówki, którzy decydowali na przykład o przyjęciu do Koła Młodych w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich, robili wszystko, żeby pokazać nam miejsce w szeregu. Trudna sytuacja nas jednak zmobilizowała. Z pomocą kilku wykładowców, na czele z Kieślowskim, zorganizowaliśmy pokaz naszych etiud dla środowiska filmowego. Odzew był tak dobry, że prawie wszyscy absolwenci naszego rocznika od razu dostali etaty w zespołach filmowych, co w przypadku absolwentów z Łodzi chyba się nie zdarzyło.

Sama trafiłaś do zespołu prestiżowego studia Tor.

Tak jak moi koledzy byłam tym wszystkim uskrzydlona, miałam głowę pełną pomysłów i działałam z impetem. Moje szczęście nie trwało jednak

długo, bo tuż po tym, jak zaczęłam przygotowywać swój pierwszy film, wybuchł stan wojenny i prace trzeba było przerwać. Obowiązywał wtedy przepis, że aby móc zrobić pełnometrażowy debiut, wcześniej trzeba zrealizować dwa filmy telewizyjne, a środowisko zapowiedziało bojkot telewizji, do którego postanowiliśmy się, oczywiście, włączyć. Tyle że bojkot ze strony znanych reżyserów miał ogromne znaczenie, a nasz bojkot sprawił tylko, że „wypadliśmy z kolejki” do debiutu.

Jak zapamiętałaś moment wprowadzenia stanu wojennego?

Zebraliśmy się w parę osób, wszyscy byli zdezorientowani, nagle ktoś rzucił: „Idziemy do Kieślowskiego!”. Ja musiałam zostać wtedy z dzieckiem, ale w grupie, która się do niego wybrała, był między innymi mój mąż. Piotrek opowiadał mi później, że liczyli na to, że Kisiel wyjdzie do nich i da znać, co trzeba robić. A tymczasem otworzył im zaspany i powiedział tylko: „Trzeba przeczekać. Zobaczymy, co będzie”. Gdy Piotrek wrócił z tego spotkania, wyglądał jak zbity pies, sama też byłam totalnie załamana. Dziś jednak rozumiem, że ta pozorna obojętność była wynikiem wielkiej goryczy, może nawet depresji.

Ty również znalazłaś się w impasie. Czułaś, że to najgorszy moment w twoim życiu?

Tak właśnie wtedy myślałam. Niemal każdej nocy nawiedzały mnie niepokojące sny o II wojnie światowej, bardzo podobne do tych, które miewałam jako dziewczynka. Wtedy śniło mi się na przykład, że jestem na rampie i za chwilę jakiś gestapowiec zdecyduje, czy będę żyła, czy pójdę do gazu. Jako dziewczynka nie wiedziałam, z czego to wszystko się bierze, ale dziś mam świadomość, że – choć urodziłam się już dziewięć lat po wojnie – żyłam w otoczeniu ludzi, którzy jej doświadczyli i zostali naznaczeni na całe życie, a więc siłą rzeczy ich trauma przeszła również na mnie. Zresztą ta pamięć o wojnie była w moim dzieciństwie namacalna. Często bawiliśmy się z rówieśnikami wśród gruzów na Polu Mokotowskim, a na fasadach okolicznych kamienic pełno było śladów po kulach. Na co drugim domu znajdowała się tablica ku czci poległych w czasie wojny z napisem: „To miejsce uświęcone krwią ofiar”. Nawet jeśli jako dziecko

nie zdajesz sobie z sprawy ze wszystkiego, takie rzeczy zostawiają trwały ślad w psychice.

Twoją pierwszą „dorosłą” traumą był zapewne rok 1968?

Tak. Moja mama, Irena Rybczyńska, która była redaktorką naczelną czasopisma „Nowa Wieś”, odmówiła zamieszczania jakichś antysemickich treści. Została zwolniona, a w dodatku wpisano jej w papiery, że może podjąć pracę jedynie za połowę dotychczasowego uposażenia, a więc dostała klasyczny „wilczy bilet”. Zaczęliśmy więc żyć dużo skromniej, ale nie to okazało się najtrudniejsze. Najgorsza wtedy była atmosfera, ciągłe szczucie, potworna niechęć ze strony otoczenia. Do tego dochodziły wyjazdy wielu bliskich i znajomych, pożegnania na Dworcu Gdańskim. Do emigracji zmuszona została na przykład rodzina mojej najbliższej przyjaciółki, która musiała zostawić tu znajomych, chłopaka, cały świat. Pamiętam jej rozpacz i nasz strach, czy jeszcze kiedyś się spotkamy.

W latach osiemdziesiątych, inaczej niż w roku 1968, byłaś już dojrzalsza i miałaś większy wpływ na swój los. W jaki sposób udało ci się ostatecznie wyjść z zawodowego i życiowego marazmu?

Dzięki Marcelowi Łozińskiemu, który zaproponował, żebyśmy całą grupą dołączyli do Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Pracujący tam dokumentaliści bali się, że zaraz ktoś im przyśle jakichś wojskowych, który zaczną przygotowywać filmy propagandowe, więc wpadli na pomysł, żeby oddać tę przestrzeń młodym filmowcom, a to stworzyło nam szansę zrobienia pierwszych filmów w warunkach profesjonalnych. Docenialiśmy ten gest, ale wiedzieliśmy, że to rozwiązanie tymczasowe, bo wszyscy chcieliśmy robić fabuły. Kombinowaliśmy więc, jak uprościć procedury, próbowaliśmy łączyć siły, wymyślać jakieś filmy nowelowe. Tak zleciały mniej więcej dwa lata, a gdy stan wojenny się skończył, do głosu doszły już nowe roczniki, które trafiły na rynek prosto ze szkoły, miały w sobie więcej przebojowości i mniej goryczy. Byliśmy na to wszystko wkurzeni i – choć brzmi to może trochę patetycznie – czuliśmy się straconym pokoleniem.

Mimo wszystko zaczęłaś regularnie kręcić filmy fabularne. Czy twoja twórczość często prowokowała ingerencje cenzury?

Pierwsze doświadczenia miałam z nią przy okazji filmu *Nostalgia*. Była tam scena, w której ci Grecy celebrują jakieś swoje święto, a kiedy śpiewają *Międzynarodówkę*, zaczyna padać deszcz – oni stoją niewzruszenie i śpiewają (oczywiście deszcz był ze strażackiej deszczownicy), a w tle walają się jakieś śmieci. Cenzor strasznie na mnie nakrzyczał, że w taki sposób pokazuję życie braci komunistów w naszym kraju, więc musiała trochę tę scenę skrócić, po czym się odczepili.

Z *Ostatnim dzwonkiem*, który opisywał perypetie zbuntowanej młodzież licealnej, pewnie już tak łatwo nie było?

To w ogóle ciekawa sprawa, bo *Ostatni dzwonek* przeszedł do historii jako ostatni film podlegający kolaudacji, czyli przyjęciu przez cenzurę. Z raportu cenzora wynikało, że powinniśmy wyciąć właściwie wszystko, łącznie z piosenkami Kaczmarskiego. Gdy przeczytałam listę zarzutów, lekko się przeraziłam i od razu umówiłam się na rozmowę z wiceszefem Naczelnego Zarządu Kinematografii (tak to się wtedy nazywało), niejakim Jerzym Schönbornem.

Jak zapamiętałaś to spotkanie?

Poszliśmy na nie razem z Januszem Kijowskim, który był wtedy szefem Studia Filmowego imienia Karola Irzykowskiego i od początku do końca bardzo mnie wspierał przy realizacji tego filmu. Tak się złożyło, że rozmowa miała miejsce 21 marca, kiedy wypadał – obchodzony w Polsce chyba po raz pierwszy – Dzień Wagarowicza. Sytuacja wyglądała tak, że prowadziliśmy z tym Schönbornem rozmowę, ale ledwo mogliśmy się usłyszeć, bo Krakowskim Przedmieściem maszerował pochód zabawnie poprzebieranych, rozśpiewanych młodych ludzi. Podeszliśmy do okna i wtedy nasz rozmówca zbladł jak ściana, bo chyba się poczuł, jakby nagle znalazł się w środku *Ostatniego dzwonka*. Potem coś tam zabełkotał i szybko skończył spotkanie, a niebawem wycofał wszystkie uwagi cenzorskie. Najwyraźniej zorientował się, że i tak nie ma szans w starciu z rzeczywistością.

Jak duże znaczenie miał dla ciebie fakt, że *Ostatni dzwonek* powstawał akurat w Studiu imienia Irzykowskiego?

Absolutnie kluczowe. Studio było dla nas enklawą wolności, miejscem, gdzie gromadzili się młodzi ludzie, którzy dużo oglądali i czytali, a potem spotykali się – często zakrapiając te spotkania alkoholem – by o tym wszystkim dyskutować i wzajemnie się inspirować.

Jak to możliwe, że komunistyczne władze zgodziły się na utworzenie takiej placówki?

Wbrew pozorom było to logiczne następstwo pewnej strategii realizowanej w schyłkowej fazie PRL-u. Mniej więcej od czasu Gierka komuniści mieli świadomość, że muszą wykonać pewne ukłony w stronę środowisk opiniotwórczych, żeby te nie czuły się pognębione do cna, bo wtedy mogłyby stać się groźne. Poza tym mam wrażenie, że wiele osób z kręgu władzy, do której należeli też przecież ludzie inteligentni i wykształceni, znajdowało w prowadzeniu gry z artystami jakąś perwersyjną przyjemność.

Chcesz powiedzieć, że Studio powstało jako swoisty wentyl bezpieczeństwa?

Właśnie tak. Tyle tylko że komuniści przeliczyli się, bo nie przewidzieli, że będziemy w stanie wywalczyć sobie tyle wolności, a nasze filmy – takie jak mój *Ostatni dzwonek*, *Kornblumenblau* (1988) Wosiewicza, filmy Koterskiego, Krzyśka Krauzego, *Fala* (1986) mojego Piotra czy *Chce mi się wyć* (1989) Skalskiego – zostaną tak dobrze przyjęte przez społeczeństwo.

Gdy ogląda się *Ostatni dzwonek*, w oczy rzuca się twoje negatywne nastawienie do instytucji szkoły. Skąd wzięła się ta niechęć?

Nie znosiłam szkoły, uważałam ją za idiotyczną instytucję okradającą mnie z cennego czasu, który mogłabym spożytkować dużo ciekawiej.

Co chciałaś robić w czasie, w którym musiałaś siedzieć w szkole?

Jeździć po świecie, oglądać filmy, uczyć się języków, chodzić na wystawy i do teatru, czytać książki. Krótko mówiąc – rozwijać kreatywność i poznawać świat. A tymczasem byłam skazana na nudne lekcje i nauczycieli, których w większości uważałam za idiotów. W trakcie swojej

edukacji zdążyłam zwiedzić trzy podstawówki i dwa licea. Nie ze względu na problemy z nauką – miałam raczej niezłe stopnie – ale z powodu nudy i chęci odmiany. Na swoim miejscu poczułam się jako tako dopiero w prestiżowym „Rejtanie”.

Co właściwie ci się tam spodobało?

Nieodczuwany nigdzie indziej duch wolności. Oczywiście tam też było wielu średnich nauczycieli, ale kilku z nich naprawdę polubiłam. Jednym z nich był historyk – stary profesor, wychowany i wykształcony we Lwowie, który był prawdziwym inteligentem z uroczym dystansem do tego, co robił. Na przykład w trakcie sprawdzianów zawsze wychodził z klasy, mówiąc, że robi to dla „podniesienia poziomu”. Powtórzyłam tę scenę w *Ostatnim dzwonku*, a postać graną przez Jana Skotnickiego wzorowałam właśnie na tym nauczycielu.

Praca na planie *Ostatniego dzwonka* musiała być dla ciebie sporym wyzwaniem, gdyż przystępowałaś do niej, będąc w drugiej ciąży.

To był dużo poważniejszy, bardziej zaawansowany projekt niż *Miejsce urodzenia*, więc pojawiły się wtedy proporcjonalnie większe problemy. Pracy z reżyserką w ciąży nie chciał się podjąć żaden z mężczyzn – kierowników produkcji. A ja uparłam się, żeby robić ten film natychmiast, bo doskonale wpisywał się w atmosferę politycznych przemian i solidarnościowej gorączki, no i w ogóle bałam się, że po urodzeniu dziecka nie będę w stanie szybko „wskoczyć” na plan. W końcu dogadałam się Barbarą Pec-Ślesicką – stale współpracowała z Wajdą, więc znałyśmy się z planu *Panien z Wilka* – która miała akurat wolne moce i zgodziła się mi pomóc. Postawiła jednak warunek – zaznaczyła, że nie da mi żadnej taryfy ulgowej.

Dotrzymała słowa?

Oczywiście. Realizacyjnie to był dosyć trudny projekt – bohater zbiorowy, sporo aktorów na planie, a w dodatku niewielki debiutancki budżet. Pewnie właśnie ze względów finansowych szkołę, w której kręciliśmy film, wynajęliśmy nie w Warszawie, tylko w Grodzisku Mazowieckim. Musieliśmy codziennie dojeżdżać po pięćdziesiąt

kilometrów w jedną i w drugą stronę, a było wtedy upalne lato. W sklepach były pustki, a o żadnym cateringu nawet nie śniliśmy – żywiliśmy się głównie bułkami i kilogramami czereśni.

Domyślam się, że to nie koniec przygód.

Oczywiście, że nie. Na trzy dni zdjęciowe pojechaliśmy nad morze, zostaliśmy zakwaterowani na kompletnym odludziu, w jakimś hotelu, który wyglądał na koszary i był podejrzanie tani. Gdy dotarliśmy na miejsce, okazało się, że piętro niżej mieszkają marynarze, którzy odbywają tam miesięczną kwarantannę, bo wrócili z tropików z jakimiś niezidentyfikowanymi chorobami. Jak tylko się o tym dowiedziałam, wpadłam w panikę – byłam przecież w ciąży. Ostatecznie wezwałam z Warszawy Piotrka i powiedziałam, że musi dokończyć te zdjęcia za mnie.

Niesamowite. Czy podczas pracy nad tym filmem zdarzyło się jeszcze coś nietypowego?

Później już największą „komplikacją" był poród, który wypadł w trakcie prac postprodukcyjnych. Do dziś pamiętam treść pisma, które Basia Pec-Ślesicka wysłała do wytwórni: „Prosimy o przesunięcie terminu kolaudacji filmu *Ostatni dzwonek*. Powód pierwszy: zajętość sal synchronizacyjnych. Powód drugi: poród reżysera".

Jak te specyficzne okoliczności wpływały na ekipę?

Paradoksalnie wszyscy poczuli się bardziej zmobilizowani. Chyba jako jedyna reżyserka w PRL- u nie musiałam się martwić o nadużywanie alkoholu na planie, bo ludzie bali się, że skoro pracują z debiutantką, która do tego jest w ciąży, to najmniejsze odstępstwo od normy może się skończyć katastrofą.

Niedługo po premierze *Ostatni dzwonek* stał się filmem kultowym.

O tym, że *Ostatni dzwonek* trafił w swój czas i dla wielu ludzi był ważny, przekonuję się do dziś. Nawet teraz, po latach, wciąż zdarza się, że ktoś dziękuje mi za ten film i twierdzi, że był to najważniejszy film w jego życiu. Co ciekawe, podobnie reagowało kilka osób z branży. Marysia Seweryn mówiła mi, że widziała *Ostatni dzwonek* kilkanaście razy, a Darek

Toczek, który po latach zagrał u mnie w *Maratonie tańca* (2010), wyznał, że postanowił zostać aktorem właśnie po obejrzeniu tego filmu.

Mimo świetnego przyjęcia filmu *Ostatni dzwonek* twoja kariera nie nabrała takiego rozpędu, jakiego mogłabyś oczekiwać.

Niedługo po premierze *Ostatniego dzwonka* nastąpiły czasy transformacji ustrojowej i wtedy właściwie nikt nie wiedział, o czym robić filmy i jak je finansować. Kryzys dotknął niemal całe polskie kino.

Jak zmieniło się twoje życie w okresie transformacji?

Miałam poczucie, że spłyciły się relacje międzyludzkie, a do głosu zaczęło dochodzić coś, co wcześniej nie miało właściwie żadnego znaczenia – potrzeby materialne i gwałtowny konsumpcjonizm. Gdy dziś myślę o latach dziewięćdziesiątych, wspominam je też jako okres w moim życiu, gdy nie miałam czasu właściwie na nic. Bez przerwy zapieprzałam.

Przez całą dekadę zrobiłaś jednak raptem dwa filmy pełnometrażowe. Czym więc się zajmowałaś?

Wciągnęła mnie telewizja. Pracowałam tam, oczywiście, także dla pieniędzy, ale miałam jednocześnie poczucie, że tworzę coś na wysokim poziomie. Reżyserowałam na przykład program *Ogrody sztuk*, przy którym dysponowaliśmy sporym budżetem na zdjęcia, scenografię i najlepszych, kreatywnych współpracowników, ponadto mieliśmy praktycznie wolną rękę w doborze tematów – dzięki temu udało się zaaranżować wiele ciekawych rozmów o kulturze, sztuce, filozofii i wiedzy o świecie, a wszystko to w dosyć niekonwencjonalnej formie.

Jednocześnie realizowałaś także spektakle Teatru Telewizji.

Tam również doświadczyłam uczucia wolności. Czułam też, że robię rzeczy potrzebne i doceniane przez publiczność. Mój ostatni spektakl w Studiu Teatralnym Dwójki, *Przypadek Klary*, obejrzało półtora miliona widzów. Wyobrażasz sobie? Z dzisiejszej perspektywy to zupełne science fiction. Dla telewizji zrealizowałam także jeden z filmów, który bardzo lubię – *Drugi brzeg* (1997), opowieść o samobójstwie Heinricha von Kleista. Wszystko zaczęło się od zainspirowanego tym wydarzeniem utworu muzycznego Marcina Krzyżanowskiego, na którego podstawie ja

napisałam scenariusz – w całości podporządkowany partyturze muzycznej i prawie pozbawiony słów. Powstał z tego bardzo ciekawy film – poetycki, metafizyczny, z pięknymi zdjęciami Adama Sikory.

W kinach natomiast pojawiło się twoje *Białe małżeństwo* (1992), które w moim odczuciu nie spotkało się z tak dużym zainteresowaniem, na jakie zasługiwało.

Film był za to świetnie przyjmowany w USA, bo odczytano go tam jako mocny głos przeciwko pruderii, która – jeśli wierzyć opiniom wygłaszanym na moich spotkaniach z widzami – była w Stanach dużym problemem społecznym. Objechałam z tym filmem kilka ważnych amerykańskich festiwali, miałam tam nawet sporo propozycji od niezależnych producentów, ale ostatecznie nic z tego nie wyszło.

Dlaczego?

Jako przybyszka z Polski byłam zbyt onieśmielona, nie czułam się gotowa, by podbijać świat. Pamiętam swój szok, gdy dostałam zaproszenie na duży festiwal w Seattle – zafundowano mi wtedy lot pierwszą klasą British Airways i pięciogwiazdkowy hotel. Weszłam tam cała rozpromieniona, ale uśmiech zniknął mi z twarzy, gdy recepcjonistka spytała mnie o kartę kredytową. Kiedy powiedziałam, że jej nie mam, zleciał się cały personel, bo im się wydawało, że jeśli ktoś melduje się w takim hotelu, a nie ma karty, to musi być jakimś złodziejem albo terrorystą. A ja poupychałam po kieszeniach jakieś dwieście dolarów, które wydobyłam z zaskórniaków, i myślałam, że to w zupełności wystarczy.

Pobyt w Stanach był twoim pierwszym kontaktem z Zachodem?

Nie. W czasie studiów jeździłam dorabiać sobie do Szwecji i Wielkiej Brytanii. Szczególnie zabawne przygody miałam w Londynie, gdzie pracowałam jako kelnerka w takiej dziwnej francuskiej restauracji, w której panował potworny brud. Modliłam się, żeby nikt nigdy nie zamówił deski serów, bo parę razy zdarzało się, że widziałam na tej desce myszy.

Co na to wszystko właściciel?

Miał to gdzieś. Do tego stopnia, że czasem siadywał przy oknie i jak ktoś chciał wejść, pokazywał ręką, że lokal jest nieczynny. Facet odżywał,

dopiero gdy zamykał knajpę, wyciągał jakieś wiktuały, stawiał pracownikom dobre wino i robił się z tego bardzo przyjemny wieczór. Później okazało się, że jest wielkim bogaczem, który ma pałacyk pod Londynem i trzyma tam cuda techniki oraz dzieła mistrzów malarstwa holenderskiego. Nie mam pojęcia, na czym tak się dorobił, ale przypuszczam, że ta jego restauracja była „pralnią pieniędzy", jakąś przykrywką dla zupełnie innych interesów.

Czy równie ciekawe były twoje doświadczenia ze światowych festiwali filmowych?

Na którymś z festiwali, gdzie nagrodzono *Ostatni dzwonek*, wśród jurorów był Peter Weir, który niedługo później nakręcił jeden z najsłynniejszych filmów o szkole – *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (1989). Być może to tylko przypadek, ale lubię myśleć, że mój film w jakimś stopniu był dla niego inspiracją.

Czy miałaś okazję poznać Weira osobiście?

Tylko przelotnie. Na początku lat dziewięćdziesiątych, na festiwalu w Tokio, uczestniczyłam za to w kameralnym spotkaniu z Akirą Kurosawą. To było niezwykłe przeżycie, bo Kurosawa wyglądał, jakby był w totalnej depresji.

Wiesz, co mogło być jej powodem?

Problemy zawodowe. Byliśmy wszyscy w szoku, bo mieliśmy go za żywego boga kina, a tymczasem zobaczyliśmy smutnego człowieka, który łamiącym się głosem skarży się, że nie może zdobyć pieniędzy na film. Dla mnie, wciąż początkującej reżyserki, była to ważna lekcja tego, jak bezwzględny jest biznes, z którym się związałam.

Mimo wszystko do tej pory udaje ci się w nim przetrwać. Agnieszka Holland – odwołując się do słynnej metafory Andrzeja Wajdy – powiedziała kiedyś, że o ile ona jest typem reżysera kaprala, o tyle ty jesteś raczej poetką. Zgadzasz się z tym?

Nie do końca. Ale rzeczywiście czasem na planie mam wrażenie, że materia filmowa w pewnym momencie magicznie ożywa, zaczyna mówić za mnie i sprawia, że staję się tylko przekaźnikiem jakichś głębszych treści. Jednak mam też w sobie coś z typowego kaprala – silne wewnętrzne

przekonanie, że wizja, którą mam w swojej głowie, jest warta realizacji i będzie w stanie kogoś zainteresować. Bez tego poczucia nie da się robić filmów.

Kiedy jeszcze ujawnia się w tobie kapral?

Kiedy każe mi stawiać na swoim za wszelką cenę. Tak było na przykład, gdy szukałam aktorki do filmu *Przez dotyk* i zobaczyłam Marysię Ciunelis, która była wówczas w zaawansowanej ciąży. Wszyscy mówili mi, że jestem wariatką, chcąc w pierwszym filmie telewizyjnym wziąć sobie na głowę taki kłopot, ale nie słuchałam, bo instynktownie poczułam, że tej roli nie może zagrać nikt inny. Wtedy wystarczyło po prostu, że się uparłam, ale często takie decyzje bywają dużo bardziej dramatyczne. Na trzy dni przed wejściem na plan *Maratonu tańca* olśniło mnie, że popełniłam totalny błąd castingowy i muszę koniecznie zmienić odtwórczynię głównej roli. Było mi strasznie przykro z powodu aktorki, którą miałam zwolnić, nie spałam przez dwie noce, ale w końcu zrozumiałam, że czasem czyjś komfort musi zejść na drugi plan. Że sztuka wymaga niekiedy bezwzględności. Bo dobro filmu jest najważniejsze.

Musiałam walczyć o siebie

Rozmowa z Marią Zmarz-Koczanowicz

Maria Zmarz-Koczanowicz na planie filmu *Gruba* (2017)

Arkadiusz Gola

Urodziłaś się niemal dziesięć lat po wojnie, na Dolnym Śląsku. Jak trafili tam twoi rodzice?

Przyjechali do pracy w sanatorium przeciwgruźliczym pod Jelenią Górą. Oboje pochodzili z dużych miast (ojciec ze Lwowa, mama z Warszawy), chcieli jak najszybciej wyrwać się z prowincji i trafili do Wrocławia. Choć mieszkali tam przez lata, nigdy się tak naprawdę nie zakorzenili. Ojciec ciągle powtarza, że jego miastem jest Lwów.

Ty również czułaś, że twoje miejsce jest gdzie indziej?

W przeciwieństwie do mamy, odżegnującej się od powrotu do stolicy, bo ta kojarzyła jej się z okropnymi scenami wojennymi, których była świadkiem jako dziecko, ja zawsze chciałam mieszkać w Warszawie. Wrocław jednak mnie ciekawił, silnie odczuwałam jego niemiecką przeszłość i miałam poczucie, że to miasto ma swoją podświadomość, która zawsze będzie dla mnie obca, dostępna tylko w formie jakichś przebłysków.

To niemieckie dziedzictwo przyjmowało jakąś namacalną formę?

Oczywiście. Nasze pierwsze mieszkanie przed wojną zajmował niemiecki lekarz, który pozostawił po sobie spore archiwum. W jego skład wchodził zbiór szklanych negatywów, które ojciec czasami wywoływał. Było na nich widać, jak w pokojach, które uważaliśmy za nasze, przy meblach, z jakich korzystaliśmy codziennie, stoi sobie – beztroska i uśmiechnięta – niemiecka rodzina. Na ścianie wisiały nawet te same obrazy! Gdy byłam dziewczynką, ta świadomość robiła na mnie piorunujące wrażenie.

Jakie emocje wywoływało u ciebie życie w komunizmie?

Trudno dziś to wytłumaczyć, bo z jednej strony to był świat, w którym się żyło i który jakoś wydawał się normalny – choćby w kontraście do wojennego świata rodziców – ale z drugiej strony to był świat absurdu, życia na niby. W takim świecie toczyło się nasze „prawdziwe” życie – zgrzebne, biedne, pełne pogodzonych ze wszystkim ludzi. Pamiętam taką bardzo wymowną scenę. Byłam w Łodzi na montażu filmu i pewnego dnia znajomy powiedział: „Chodź, pokażę ci prawdziwą Łódź”. Wziął mnie do jakiejś speluny, która faktycznie okazała się jedyna w swoim rodzaju. Był

tam na przykład sprzedawca róż, który wymieniał niesprzedane kwiaty na wódkę. Siedział przy kieliszku nad pustym wiadrem, z ostatnią różą. Podarował ją sinej i opuchniętej kloszardce, która uśmiechnęła się i zapatrzyła w niego, a po chwili zaczęli się całować. Później przyszła rodzina z dwójką dzieci – te dzieci pewnie dopiero skończyły lekcje, bo miały ze sobą tornistry. Rodzice posadzili je przy stoliku i zamówili wódkę, a potem następną i następną. Po jakimś czasie wytoczyli się kompletnie pijani, a te dzieci posłusznie poszły za nimi. Wszystko działo się bez jednego słowa, w ciszy. Nikt się nie śmiał, nikt nie rozmawiał. Klimat takiego miejsca został świetnie uchwycony w *Muchotłuku* (1966) Marka Piwowskiego.

Jaki był twój sposób na przetrwanie w tej szarej, peerelowskiej rzeczywistości?

Chyba podskórnie czuliśmy, że ten świat jest aberracją i absolutnie nie powinien tak wyglądać. Naczytawszy się Mrożka i Gombrowicza, staraliśmy się odreagowywać to wszystko śmiechem. No i alkoholem. A poza tym byliśmy młodzi!

Taki mechanizm obronny okazywał się skuteczny?

Czasem my też bywaliśmy groteskowi. Pamiętam, że jedną z zalet studiowania w szkole filmowej w Katowicach był dostęp do zwalczanej przez cenzurę klasyki – filmów Felliniego i Pasoliniego, które trafiały do nas z filmoteki szkolnej w Łodzi. Oglądaliśmy te filmy zachłannie. No i pewnego razu projekcje wypadły w trakcie strajku okupacyjnego, który zorganizowaliśmy na terenie uczelni. Wydziałowa sala projekcyjna znajdowała się w budynku obok, więc aby obejrzeć film, trzeba było, w jakimś sensie przestrzennym, opuścić okupowany gmach i przejść parę kroków do tego drugiego. Nastąpiła konsternacja, bo chcieliśmy iść na seans, ale część naszych kolegów podniosła krzyk, że to będzie złamanie strajku okupacyjnego. Popatrzyliśmy na nich jak na idiotów i przeprowadziliśmy głosowanie – wygraliśmy raptem dwoma głosami. Nie powstrzymało to jednak radykałów, bo gdy zebraliśmy się, żeby w końcu

wyjść i obejrzeć *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (1975) Pasoliniego, utworzyli wokół szpaler i łypali na nas z pogardą.

Później strajk przebiegał już bez zakłóceń?

Ten strajk, który dziś wspominamy z przyjemnością, był jednym wielkim absurdem. Choćby z tego względu, że Wydział Radia i Telewizji znajdował się właściwie w parku Chorzowskim, więc nawet pies z kulawą nogą nie wiedział, że tam jest jakiś strajk. Byliśmy małą społecznością żądną heroizmu, walki o wolność i demokrację. Prześcigaliśmy się w okazywaniu swojej niezłomności podczas całodniowych dyskusji. Spaliśmy na stołach w sali, w której zwykle mieliśmy zajęcia. Było nam bardzo niewygodnie, a do tego przez cały czas z okien mieliśmy widok na nasz akademik, w którym mieszkaliśmy w luksusowych, jak na studenckie, warunkach – w jednoosobowych pokojach, z telefonami… W pewnym momencie, gdy tak leżeliśmy, jeden z kolegów wstał i powiedział: „Nie no, ten absurd mnie przytłacza”, zwlókł się z ławki, zabrał kołdrę, wrócił do akademika. I tyle było jego strajkowania.

Co to właściwie był za strajk?

Ogólnopolski, w imię solidarności z protestującymi robotnikami, tuż przed ogłoszeniem stanu wojennego. Mieliśmy też postulaty związane z autonomią uczelni i niezależnością organizacji studenckich. Intencje były więc szlachetne, tylko że w jakimś sensie to był nasz pierwszy kontakt z prawdziwą demokracją w ramach naszej małej społeczności, więc niektórzy trudno znosili ciągłą presję „większości”. Muszę dodać, że staraliśmy się utrzymywać kontakt z robotnikami z Huty Baildon. Po ogłoszeniu stanu wojennego kilkoro naszych koleżanek i kolegów pojechało strajkować z robotnikami. Internowano ich, potem wyjechali z Polski.

A jak zapamiętałaś sam moment wprowadzenia stanu wojennego?

Wieczorem 12 grudnia byliśmy w domu z moim mężem (choć studiowałam w Katowicach, na co dzień mieszkaliśmy we Wrocławiu), ja coś pisałam w jednym pokoju, a on do późna oglądał film w drugim. W pewnym momencie przyszedł do mnie i mówi: „Słuchaj, czy to możliwe,

że film się skończył tak idiotycznie, bez wyraźnej puenty? Miałem wrażenie, że była jakaś awaria w telewizji…”. Naskoczyłam wtedy na niego, że nie rozumie kina, nie czuje awangardy. Posprzeczaliśmy się trochę i w końcu poszliśmy spać.

A nazajutrz…

Obudziliśmy się w innej rzeczywistości. Gdy zorientowaliśmy się, co się stało, to – jak chyba wszyscy we Wrocławiu – pobiegliśmy pod regionalny gmach Solidarności. Drzwi były otwarte, działacze Solidarności usiłowali chyba coś ratować. Krzyczeli do gromadzących się wrocławian: „Idźcie stąd. Zaraz przyjadą i będą wszystkich pałować”. Byłam przerażona. To samo poczułam, gdy pojechałam z koleżanką fotografować rozwalone przez czołgi bramy wrocławskich zakładów Pafawag.

Jak długo utrzymywała się wśród was atmosfera szoku i niepewności?

Odniosłam wrażenie, że wystarczył miesiąc, by ludzie przenieśli się mentalnie w czasy powstania warszawskiego. Wielu moich znajomych zaczęło mówić do siebie pseudonimami, posługiwać się szyfrem, prosić o podawanie haseł. Miarę absurdu do reszty przekroczyła sytuacja, kiedy jeden z moich kolegów powiedział drugiemu: „Ty, skąd masz te nowe tenisówki? Coś mi się wydaje, że takie tenisówki noszą dziś ubecy…”.

Tobie udawało się zachować zdrowy dystans do tego wszystkiego?

Wszyscy oczywiście nienawidziliśmy wtedy reżimu i Jaruzelskiego. Pamiętam, że niedługo przed wybuchem stanu wojennego przeniosłam się na ulicę Przodowników Pracy, na której znajdowało się kino Przodownik i knajpa Przodownik – coś takiego było możliwe chyba tylko w PRL-u. Mieszkał wtedy obok mnie znajomy, który był na tyle zatwardziałym antykomunistą, że nie chciał nawet uczyć się w komunistycznej szkole. W związku z tym pracował jako złota rączka, kładł jakieś kafelki, no i oczywiście udzielał się w Solidarności. Pewnego dnia wpadł do mnie z propozycją: „Maria! Studiujesz reżyserię, więc umiesz obsługiwać kamerę. Jedziesz ze mną, trzeba zrobić wywiad z Piniorem dla zagranicznej agencji informacyjnej”. Na nic zdało się moje tłumaczenie, że owszem, studiuję reżyserię, ale naprawdę nie umiem obsługiwać kamery. Zygmunt

powiedział, że i tak nie zna nikogo, kto by to potrafił, i wpakował mnie do taksówki. Pinior był wtedy jednym z najbardziej poszukiwanych ludzi w Polsce…

Obleciał cię strach?

Pewnie! Ale mimo wszystko byłam też bardzo ciekawa legendarnego Piniora! Pojechaliśmy do mieszkania, w którym się ukrywał. Zygmunt zwrócił uwagę na bransoletkę – „na szczęście" – na ręce Józka, wziął mnie na bok i powiedział: „Co ten nasz przewodniczący ma bransoletkę jak baba? I my to mamy pokazać na Zachodzie?". Puściłam to mimo uszu i włączyłam kamerę. Jakość nagrania była fatalna, bo w tym mieszkaniu nie było dobrego światła. Józek odpowiadał na pytania zapisane na kartce. Trwało to dość krótko. Pożegnaliśmy się i ruszyliśmy w drogę powrotną taksówką. Na kolanach trzymałam kamerę z nagranym wywiadem. W pewnym momencie taksówkarz zboczył z kursu i skręcił w ulicę Łąkową, na której znajdował się owiany złą sławą komisariat Milicji Obywatelskiej. Pomyślałam, że to koniec i że zaczyna się nowy rozdział w moim życiu, ale okazało się, że facet chciał nas po prostu naciągnąć na pięć złotych i pojechał okrężną drogą…

Choć z polityką miałaś do czynienia na co dzień, zajmowałaś się nią także w swoich filmach, i to już od czasu studiów. Niektórzy z twoich kolegów robili wtedy filmy ostentacyjnie prywatne, jakby ignorując istnienie ustroju. Dlaczego nie chciałaś iść ich śladem?

To była w dużej mierze zasługa Krzysztofa Kieślowskiego, który był jednym z naszych ulubionych profesorów. Gdy pytaliśmy go, o czym robić filmy, odpowiadał: „Trzeba przypieprzać komunie jak mocno się da, tylko sprytnie, nie wprost".

Wśród waszych mentorów była to powszechna strategia?

Dosyć powszechna. Bardzo podobnie myślał Marcel Łoziński. Inny – ceniący prywatność, zdystansowany – był Kazimierz Karabasz. Niektórzy mieli mu zresztą za złe, że nie chodzi na kolaudacje do Wytwórni Filmów Dokumentalnych i nie broni kolegów.

Nikt go nigdy nie spytał, dlaczego tak postępuje?

Gdy wiele lat później robiłam z Karabaszem wywiad do swojego dokumentu o Kieślowskim, powiedział mi sam z siebie, niepytany: „Proszę pani, jak ja mogłem się zaangażować w Solidarność, skoro wiedziałem, że w Solidarności u nas w Wytwórni są też ubecy". To wymowne, choć oczywiście nie tłumaczy wszystkiego. Zresztą nie sprawdzałam tego, może to były tylko plotki. Poza tym to, że byli ubecy, nie oznaczało przecież, że nie należy się w nic angażować. To nie były łatwe czasy dla takich medytacyjnych osobowości jak Kazimierz Karabasz. Każdy decydował za siebie. Na przykład Jacek Petrycki wręcz związał się z podziemiem i robił dla nich dużo materiałów.

Podobno wspólnie z Petryckim planujecie teraz film o Kuroniu.

Na razie zaczęliśmy – jeszcze z żoną Jacka, Basią Hrybacz – wstępne prace nad scenariuszem, ale bardzo chcemy kiedyś to zrobić. Tym bardziej że do dyspozycji mamy sporo ciekawych materiałów. Marcel Łoziński i Jacek Petrycki zrobili z Kuroniem wielogodzinne wywiady, które nie zostały wykorzystane i mogłyby trafić do naszego filmu. Do tego są obszerne archiwalia telewizyjne – niektóre to prawdziwe perełki. Na przykład pogadanka, podczas której Kuroń, już jako solidarnościowy minister pracy, namawia ludzi do korzystania z ciuchlandów i mówi: „Proszę państwa, teraz jest taka nowa rzecz – sklepy, w których są co prawda rzeczy używane, ale one są tylko trochę używane i wyglądają zupełnie jak nowe. Naprawdę dobrze się w nich wygląda. Gorąco polecam".

Innym ważnym wykładowcą – oprócz Kieślowskiego i Karabasza – był dla ciebie Edward Żebrowski.

Poprosiłam go, żeby został opiekunem mojej fabularnej etiudy szkolnej – *Za szybą* (1981). Zgodził się i nieźle mnie wtedy przeczołgał. To była prawdziwa szkoła! Kiedy pokazałam mu pierwszą układkę montażową filmu, był rozdrażniony efektem. Powiedział mi wtedy: „Proszę pani, jestem chorym, zmęczonym człowiekiem. Pofatygowałem się na pokaz, bo myślałem, że zobaczę kawał kina. A tu nie ma nic!", później dodał: „Proszę

to przemontować, skrócić, i może się okazać, że pani w ogóle nie zrobiła filmu!”, po czym wstał i wyszedł. To stwierdzenie: „może się okazać, że pani nie zrobiła filmu”, dźwięczy mi do teraz podczas pracy. Konieczność walki o siebie uświadomiła mi, jak bardzo zależy mi na szkole i po prostu na robieniu filmów. Ten przemontowany film ocenił dość wysoko, a potem mieliśmy bardzo życzliwe kontakty, chociaż już zawsze trochę się go bałam.

Kto jeszcze był dla ciebie autorytetem w czasach studenckich?

Grzegorz Królikiewicz. Pamiętam, jak Konrad Szołajski namówił mnie i kilku kolegów, żebyśmy, ot tak, zabrali nasze filmy, pojechali do Łodzi i poprosili Królikiewicza o ocenę. Wtedy wszyscy byliśmy pod silnym wpływem Kieślowskiego, więc nasze filmy opowiadały historie w rodzaju: „Jest dyrektor fabryki, w fabryce trwa strajk, a żona chce go opuścić…”. Moja oniryczna etiuda *Za szybą* spodobała się Królikiewiczowi, bo była o czym innym. Pamiętam, że powiedział: „W pani coś jest, ale za bardzo jest pani wycofana. Proszę robić jak najwięcej filmów – oświatowe, na zlecenie, jakiekolwiek. Niech pani bierze wszystko, żeby nabić sobie rękę i nabrać pewności siebie”. Posłuchałam go i zamiast czekać na dużą fabułę, kręciłam krótkie filmy, które się spodobały…

Gdy kończyłaś szkołę, władza nie próbowała namówić cię na jakąś formę współpracy?

Próbowała. Raz mocno się przez to zestresowałam. Jeszcze w szkole zostałam zaproszona na ogólnikową rozmowę, podczas której spytano mnie: „Czy chciałaby pani w przyszłości pracować w telewizji?”. Wiedziałam, że jest stan wojenny i trwa bojkot, ale odpowiedziałam: „Kiedyś na pewno, to w końcu naturalne miejsce dla reżysera”. Po wyjściu z rozmowy bałam się, że byłam zbyt grzeczna, że trzeba było stanowczo odpowiedzieć: „Nie, nigdy!”. Potem całą grupą mieliśmy spotkanie z Kieślowskim, który powiedział: „Podobno jedna osoba od was zgodziła się pracować w telewizji”. Zamarłam, bo pomyślałam, że może mój brak stanowczości ktoś odebrał jako zgodę! Ale przecież nic nie podpisałam! Na szczęście okazało się, że chodzi o kogoś innego – ta osoba chyba do dziś

pracuje na etacie w telewizji. Kieślowski na pierwszych zajęciach po ogłoszeniu stanu wojennego wygłosił pamiętne słowa: „Nigdy nie dawałem wam rad moralnych, ale teraz muszę. Pamiętajcie, jak ktoś się teraz skurwi, będzie się kurwił całe życie”.

Czy – oprócz władzy – próbowali dokuczać ci cenzorzy?

Pamiętam dobrze jedną taką sytuację. W Wytwórni Filmów Dokumentalnych zrobiłam film *Dół* (1983), skądinąd niezbyt udany. Bohaterami byli chłopcy ze szkoły górniczej i w pewnym momencie jeden z nich opowiadał o tym, jak był internowany. Gdy zobaczył to ówczesny dyrektor WFD, Stępiński, powiedział, że jak tego nie wytnę, to nie mam czego szukać w WFD. Nie wiedziałam, co robić, zaczęłam pytać różnych ludzi, ale najczęściej słyszałam: „Skoro i tak uważasz, że film ci nie wyszedł, wytnij to, co ci szkodzi?”. Sytuacja koszmarna – film mi nie wyszedł, a jeszcze mam sama go ocenzurować! Nie wycięłam tej sceny. Traf chciał, że miałam kolaudację razem z Krzyśkiem Magowskim, który zrobił film o szpitalu psychiatrycznym – wynikało z niego, że tak naprawdę wszyscy pacjenci są zdrowi, tylko siedzą tam z przyczyn politycznych. Film Magówy leciał pierwszy, po obejrzeniu go Stępiński wyglądał, jakby go trafił szlag. Na moim pokazie był więc kompletnie rozkojarzony, a na dodatek w momencie, gdy mój bohater wygłaszał kwestię o internowaniu, Krzysiek – do dziś nie wiem, czy przypadkowo, czy specjalnie – przewrócił popielniczkę i wszystko zagłuszył. Stępiński obejrzał film do końca, obrócił się do mnie i powiedział: „No widzisz, słoneczko, jak dobrze, że to wycięłaś. Od razu inny film”.

W swoim dorobku masz jeszcze kilka filmów, które ze względu na władzę musiały wydawać się ryzykowne.

Na przykład pomysł na *Sprzedawcę chleba* (1988) wziął się stąd, że trafiłam na historię dziennikarza z pisma zakładowego jednej z wrocławskich fabryk, który był w partii, ale wymyślił sobie, że jednocześnie zaangażuje się w Solidarność i tym sposobem będzie „pośrodku”. Trwał tak w rozkroku przez jakiś czas, ale po stanie wojennym oddał legitymację partyjną (po wydarzeniach w kopalni Wujek) – wielu

ludzi to wtedy zrobiło. Tyle tylko, że jego teść był wojskowym i w rodzinie zrobił się straszny dramat – w końcu go przymusili, żeby się pokajał i odebrał tę legitymację z powrotem. Wszyscy w jego zakładzie pracy się od niego odwrócili. Nie mógł wytrzymać ostracyzmu i przy pierwszej okazji wziął udział w jakiejś kolejnej solidarnościowej demonstracji. Wtedy na dobre wywalili go i z partii, i z pracy, a on otworzył osiedlową piekarnię, żeby z czegoś żyć. Historia była fascynująca i bardzo chciałam zrobić z niej film, ale mój bohater nie zgodził się wystąpić na ekranie.

Jak sobie z tym poradziłaś?

Wynajęłam aktora, Maćka Tomaszewskiego, który słynął z bardzo dobrych ról we wrocławskich teatrach. Pokazywałam Maćkowi na okrągło dokumentalne filmy Kieślowskiego, żeby podpatrzył naturszczyków, ich gesty, zachowania, sposób mówienia. Ostateczny efekt był tak przekonujący, że gdy pokazałam film Andrzejowi Wajdzie, w ogóle nie domyślił się, że oglądał aktora.

Trudno o większy komplement.

Tak, ale mimo wszystko trochę się przeraziłam, że można tak „udawać”, i wycofałam się z tego typu inscenizacji. Niektórzy mieli wątpliwości co do *Sprzedawcy chleba* także z innych powodów. Na kolaudacji w Studiu Irzykowskiego chyba Marek Koterski, albo Mariusz Treliński, grzmiał: „Sytuacja jest poważna, tylu ludzi siedzi, a ty sobie robisz filmik o jakimś chuju, który był i tu, i tu!”.

Poczułaś się wtedy dotknięta?

Nie, to było nawet życzliwe, takie raczej polemiczne, no i przecież filmy o tych, którzy siedzieli, nie powstawały wtedy… Pan Wajda podkreślił natomiast, że jest to człowiek „złamany”, a przez to ciekawszy niż najprawdziwszy bohater. Młodzi twórcy byli jednak mniej przychylni odcieniom. Pamiętam, jak jeszcze w szkole, kiedy obejrzeliśmy *Przypadek* (1981) Kieślowskiego, Waldek Krzystek złościł się: „Jak to przypadek? Że ktoś wybiera opozycję to przypadek?!”.

Wspomniałaś o Marku Koterskim. Podobno kiedyś współpracowaliście.

Poprosiłam go o skonsultowanie scenariusza do mojego fabularnego debiutu – *Kraj świata* (1993) według Janusza Andermana. Byliśmy umówieni na godzinę pierwszą, Marek przyszedł punktualnie i powiedział: „Od pół godziny siedzę w samochodzie pod twoim domem", więc ja na to: „No to dlaczego nie przyszedłeś? Byłam wolna od dwunastej". A on: „Nienawidzę, jak ktoś do mnie przychodzi przed czasem, więc jak sam mógłbym zrobić coś takiego?". Pomyślałam, że nieźle się zaczyna, ale od razu spytałam, co sądzi o scenariuszu – usłyszałam: „No, powiem ci, beznadziejny". Marek zawiesił głos, ja zbladłam, a on po chwili dodał: „Ale rób go. Mnie też wszyscy mówili przy debiucie, że scenariusz jest beznadziejny, ci najwięksi, ci, którym ufałem. Więc rób, jeśli naprawdę czujesz, że chcesz go zrobić! Chociaż scenariusz denny".

***Kraj świata* to – jak dotąd – twój jedyny pełnometrażowy film fabularny. Żałujesz, że nie zrobiłaś ich więcej?**

Tak. Próbowałam jeszcze coś robić, ale jakoś nie wyszło. Potem dużą przyjemność sprawiała mi praca przy spektaklach Teatru Telewizji. W fabułach największą radością jest współpraca z aktorami. Ten moment, kiedy przeistaczają się w postaci do tego stopnia, że już ci się mylą z tymi, których grają. Tak, żałuję. Myślę, że potrafiłabym robić dobre fabuły.

Który ze swoich filmów lubisz najbardziej?

Chyba pierwszy – *Każdy wie, kto za kim stoi* (1983). Ten film to był eksperyment polegający na tym, żeby wziąć jakieś elementy rzeczywistości i zestawić je ze sobą tak, by na ekranie stworzyły inny, osobny świat. Stanie w kolejce cudownie się do tego nadawało. Ta rzeczywistość była tak surowa i nabrzmiała konfliktami, że łatwo się metaforyzowała. W tym okresie dużą wagę przywiązywałam do poszukiwań formalnych, a filmy, które wtedy powstały, wydają się teraz najoryginalniejsze. W końcu jednak zrezygnowałam z takiej formy, bo zmieniła się rzeczywistość. Ta nowa, która pojawiła się wraz z wolnością, wymagała bezpośredniej rejestracji i obserwacji, a nie „mowy ezopowej". Jeśli jest cokolwiek, co łączy

wszystkie moje filmy, to humor i ironia, bo tego staram się szukać zawsze, niezależnie od okoliczności.

Nie brakuje ich także w *Urzędzie* (1986) – bodaj najbardziej znanym i najczęściej nagradzanym twoim filmie z okresu PRL-u.

Ten film powstał po tym, jak mój mąż został przyłapany na jeździe bez biletu i musiał się stawić w urzędzie komorniczym. Opowiadał mi, że była to wielka sala, w której zabiedzeni studenci korzyli się przed bezdusznymi urzędnikami, tłumacząc, że nie mają pieniędzy, i przepraszali za działalność na szkodę państwa. Dostrzegłam w tym metaforę sposobu, w jaki władza traktuje na co dzień ogół obywateli.

Co było dalej?

Poszłam z kamerą do tego urzędu, a moim oczom od razu ukazał się napis: DZIAŁ EGZEKUCYJNY – DZIELNICA KRZYKI. Wiedziałam już, że to jest to. Potem chciałam porozmawiać z jedną z urzędniczek. Weszłam do jej gabinetu, obwieszonego obrazami romantycznych kobiet w welonach i z kwiatami. Urzędniczka sama wydawała mi się zresztą wyjęta z takiego obrazu – delikatna i zwiewna. Poprosiłam ją, żeby pokazała mi magazyn, w którym składuje się rzeczy odebrane ludziom podczas egzekucji. W tym magazynie – dość uporządkowanym – zobaczyłyśmy, że kilka pudeł było rozrzuconych. Patrząc na te pudła, kobieta zmieniła się w jednej chwili. Zaczęła je kopać, wrzeszcząc: „Kurwa, ja tego nie zniosę!”, zupełnie nie zważała na moją obecność. Potem w milczeniu wróciłyśmy do jej gabinetu, gdzie ponownie zastygła w romantycznej pozie: „O czym to rozmawiałyśmy?” – zapytała sennie.

***Urząd* był twoim pierwszym filmem, który został pokazany za granicą.**

Dostałam zaproszenie na festiwal w Tampere w Finlandii, dzięki czemu po raz pierwszy w życiu wyrwałam się na Zachód. Pamiętam, że kupiłam sobie w sklepie banana i zjadłam go uśmiechnięta przed lustrem hotelowym. To było moje zwycięstwo nad komuną. Organizatorzy festiwalu zaoferowali nam gotówkę zamiast bonów żywieniowych. Ta gotówka to było w PRL-u bardzo dużo pieniędzy! Oczywiście nikt z nas nie kupował za nią jedzenia! Pamiętam, że pani z Filmu Polskiego, która

z nami była, zabroniła o tym mówić jednemu z obecnych tam krytyków. Dlaczego? Do dzisiaj nie wiem. Raz nawet się do niego dosiadłam w czasie wieczornych pogaduch, bo mnie to zaintrygowało – dlaczego on jest wykluczony z wiedzy o możliwości zamiany bonów na gotówkę. Nigdy się nie dowiedziałam.

A jak wspominasz sam festiwal?

No dla mnie to była Ameryka! Wszystko mi się podobało. Kiedyś po jakiejś imprezie poszliśmy z Jackiem Bławutem pogadać do jego pokoju, a tu nagle wpadła pani z Filmu Polskiego, kompletnie pijana, w towarzystwie jakichś dwóch, równie zalanych, facetów. Pani popatrzyła na nas i powiedziała: „Słuchajcie, to są jurorzy. Przez cały wieczór piłam, bawiłam się z nimi, urabiałam ich, ale już nie mam siły. Załatwiajcie sobie nagrody". I wyszła. W pokoju zapanowała konsternacja, bo my z Jackiem praktycznie nie znaliśmy angielskiego. Przez chwilę próbowaliśmy kurtuazyjnie pogadać jakimiś monosylabami albo na migi, ale nawet ci nawaleni jurorzy zrozumieli, że to nie ma sensu, i wyszli na chwiejnych nogach. Kilka dni później Jacek dostał nagrodę, ale – jak wynika z tej historii – wszystko odbyło się od początku do końca uczciwie.

Z filmem *Urząd* jeździłaś później po świecie?

Szczególnie utkwiła mi w pamięci wizyta w Lyonie, bo – inaczej niż w Finlandii, gdzie byłam jednak częścią grupy – tam pojechałam zupełnie sama. Z powodu różnych nieporozumień dotarłam do Lyonu o pierwszej w nocy. Biuro festiwalowe było zamknięte, a ja nie znałam ani angielskiego, ani francuskiego. Ktoś zaprowadził mnie do najbliższego hotelu. Byłam tak zlękniona, że kiedy portier chciał wnieść moją walizkę, stanowczo się sprzeciwiłam, bo bałam się, że mi ją ukradnie. Następnego dnia natomiast nie zjadłam hotelowego śniadania, bo z kolei obawiałam się, że każą mi za nie zapłacić.

W ten sposób spędziłaś cały swój pobyt?

Na festiwalu poznałam dwie dziewczyny polskiego pochodzenia – Szwedkę i Francuzkę – które się mną zaopiekowały. Poszłyśmy na lunch do jakiejś knajpy, wreszcie odetchnęłam, bo nie jadłam przecież nic przez cały

dzień, ale kiedy przyszło do płacenia nagle jedna z nich powiedziała: „Dziewczyny, przecież nie będziemy płacić tym burżujom. Chodu!”. Zamarłam, a po chwili zaproponowałam: „Słuchajcie, zapłacę za was, ale nie uciekajmy z knajpy, błagam, jechałam cały dzień i nie mam siły”. W końcu się zgodziły, ale były wściekłe, że okazałam się taką sztywniaczką.

To był już koniec twoich przygód?

Gdzie tam. Po południu dowiedziałam się, że zorganizowano dla nas noclegi u „przyjaciół festiwalu”. Moja Szwedka obiecała, że się mną zajmie, że będziemy gdzieś spać razem, więc spokojnie poszłam do kina na projekcję. Pokaz i dyskusja skończyły się o pierwszej w nocy. Kiedy wyszłam z kina, taszcząc swoją walizkę, Szwedka oznajmiła: „Wiesz co, poznałam faceta. Chyba się z nim dziś prześpię. Dasz sobie radę, nie?”. Musiałam wyglądać żałośnie, z moją niebieską skajową walizką, bo nie odeszłam daleko, kiedy usłyszałam wołanie: „Hej, wracaj! Przecież ty tu sama zginiesz, wyglądasz jak sierota. Chodź do mnie, prześpię się z nim jutro”. Wzięłyśmy taksówkę, a Szwedka całą drogę tak kokietowała kierowcę, że myślałam, że w końcu prześpi się z nim, no ale w końcu dojechałyśmy do jakiegoś domu. Okazało się, że tam było już mnóstwo ludzi, miejsca mało, a Szwedka do mnie: „No, mam nadzieję, że będziesz dobra w łóżku, bo będziemy razem spać”. Wcale nie byłam pewna, czy żartuje.

To ciekawe, jak bardzo zagubiona czułaś się na Zachodzie. Później udało ci się nabrać pewności siebie?

Myślę, że stało się to niedługo po transformacji, gdy zaczęliśmy trochę więcej zarabiać. Dysproporcje nie były już tak ogromne i Zachód przestał być rajem. Jednak to pierwsze zetknięcie było naprawdę oszałamiające. Po pobycie w sklepie sportowym i szoku spowodowanym kolorami dostałam gorączki! Pamiętaj, że żyliśmy w strasznie szarej rzeczywistości. Mieliśmy co prawda swoje enklawy. Niektórzy jeździli na Zachód, ale często były to tak upokarzające doświadczenia, że ja na przykład wcale nie chciałam

wyjeżdżać. Właściwie myślałam, że Bułgaria czy Węgry starczą mi za cały świat i na całe życie. Zaczęłam wyjeżdżać dopiero ze swoimi filmami.

W swojej biografii masz także barwny epizod związany ze Stanami Zjednoczonymi. W latach dziewięćdziesiątych zostałaś wykładowczynią na amerykańskiej uczelni filmowej.

Na początku pojechałam do Stanów tylko na trzymiesięczne stypendium. Potem nastąpiła dość surrealistyczna sytuacja (później zrozumiałam, że Ameryka w ogóle ma w sobie sporo surrealizmu), bo mnie, słabo mówiącej po angielsku, zaproponowano prowadzenie kursu o polskim kinie dokumentalnym na Uniwersytecie w Buffalo!

Brzmi jak *american dream*.

Tylko z pozoru. W praktyce kosztowało mnie to wszystko sporo stresu, przynajmniej na początku. Z jednej strony ludzie byli bardzo życzliwi, a z drugiej toczyło się jakieś uczelniane życie pełne konfliktów. Ktoś wkurzony panującą atmosferą przyniósł na *faculty meeting* strzelbę…

No nieźle.

Ameryka lat dziewięćdziesiątych była bardzo ciekawa i zaskakiwała mnie właściwie na każdym kroku. Pamiętam przygody z początku pobytu, kiedy na przykład poznałam grupę dziewczyn o polskich nazwiskach, które już tylko słabo coś kojarzyły z historii rodzinnych o Polsce. Były bardzo dumne, że jestem reżyserką i że ukazał się o mnie artykuł w „The Buffalo News” z moją twarzą na okładce. Pewnego dnia przyszły i powiedziały: „Chodź, pójdziesz się z nami zabawić, bo jesteś taka trochę spięta” (co było prawdą, bo mieszkałam w obcym kraju, z dala od domu, i czułam się trochę nieswojo). One wytłumaczyły mi, że chodzą tylko do klubów gejowskich, bo nie lubią być podrywane. Trafiłyśmy do takiego klubu – głośne techno, półnadzy chłopcy tańczący przy rurze. Dla kogoś, kto przyjechał z zapyziałej Polski, to był szok. Podczas innego pobytu w Ameryce – w Ann Arbour – trafiłam z kolei na wybory Miss Nektaryna, czyli miss transwestytów. Całą tę galę też prowadzili transwestyci – przebrani za grube Amerykanki z lat sześćdziesiątych – którzy w przerwach między

występami rzucali w widzów podpaskami i krzyczeli: „Jesteście gejami? Lesbijkami?”.

Co jeszcze zaskoczyło cię w amerykańskiej rzeczywistości?

Zostałam kiedyś zaproszona na pokaz filmu do Berkeley. Organizatorka wzięła mnie do takiej słynnej restauracji, gdzie usłyszałam, jak jedna kelnerka pytała drugiej: „Skończyłaś już swój film?”, a tamta odpowiedziała: „Nie, jestem dopiero po dokumentacji. A ty?”. Okazało się, że pracują tam niemal wyłącznie dokumentalistki, które w ten sposób zarabiają na życie. Z robienia filmów nie można było przeżyć… Ciekawe wydawało się też to, jak wielkie było środowisko artystów posługujących się filmem jako środkiem wyrazu. Robili pokazy na uniwersytecie – to były wspaniałe, osobiste filmy eksperymentalne: śmieszne, polityczne, obyczajowe, konfesyjne. Na co dzień pracowali w innych zawodach, a to kino robili bezinteresownie dla grupy znajomych i fanów. Porozumiewali się kinem.

W końcu jednak odnalazłaś się w tamtym środowisku?

Starałam się robić swoje. Zorganizowałam na przykład duży festiwal polskiego kina dokumentalnego, ściągnęłam filmy, zaprosiłam twórców. Amerykanie byli zachwyceni, ale przedstawiciele Polonii zareagowali dużo mniej entuzjastycznie, bo uznali, że – pokazując filmy krytykujące polską rzeczywistość (a były to filmy Kamieńskiej, Kieślowskiego, Łozińskiego i wielu innych, w tym moje) – robię coś złego. Twierdzili, że jakoś zdradzam Polskę. W dyskusjach po filmach w obronę brali mnie Amerykanie. Ja już byłam z tej Polski bez kompleksów. Inna rzecz, że i tam, i w Polsce ciągle trzeba było tłumaczyć, że film dokumentalny ma rzeczywistość odsłaniać, a nie ją upiększać, demaskować, a nie lukrować, że to nie jest kino sen, lecz raczej kino jawa.

Polonia w końcu się do ciebie przekonała?

Zrobiłam o niej krótki, dwunastominutowy film, w którym pokazałam fragmenty polskiej dzielnicy w Buffalo. Żałuję, że nie zrobiłam czegoś większego. To było ciekawe miejsce, bo Polacy wyprowadzali się stamtąd, a napływali czarni. Dominowały zabawne klimaty i wyraziste postaci. Ktoś

opowiadał mi, że w pobliżu mieszkał polski lotnik – alkoholik, który kupił sobie plastikowego kościotrupa, żeby móc patrzeć na kogoś, gdy pił. Kiedy zapytano go, dlaczego akurat ten kościotrup, odpowiedział: „To mogłem być ja”. Ponoć miał dramatyczną wojenną historię. W tej dzielnicy Polacy wybudowali dwadzieścia kościołów i nie wiadomo było, co z nimi zrobić. Znajdował się tam też zamykany właśnie wtedy zakład fotograficzny ze zdjęciami sprzed wielu lat, był dom kultury – z izbą pamięci o Polsce – w którym Polonia grywała w brydża (na piętrze grały kobiety, a na dole grali mężczyźni), była nieuczęszczana biblioteka imienia Mickiewicza, na którą pieszczotliwie mówiono Micky Library i w której znalazłam zbiór puszek z setkami starych filmów.

Gdy wróciłaś w końcu do Polski, jaka ci się wtedy wydała?

Pamiętam, że tuż po powrocie, na jakimś filmowym bankiecie, spotkałam się ze znajomymi, wśród których był Tadeusz Szyma, krytyk, a wtedy chyba szef redakcji dokumentu w TVP. Gdy zaczęłam rozentuzjazmowana opowiadać o wyborach miss transwestytów w Ann Arbour, był lekko zgorszony, więc wyjaśniłam, że to było zabawne, bezpretensjonalne, że tam oprócz przebranych śmiesznie gejów i lesbijek było dużo młodych ludzi z uniwersytetu… Szyma na to: „Bezwzględnie demoralizowanych”. Myślałam, że żartuje, ale chyba nie żartował…

Trudny przypadek.

No, łatwo z nim nie było. Pamiętam, że niedługo później kręciłam film z Dżamilą Ankiewicz *Ostatni Cygan w Oświęcimiu* (1994) – dokument o losie Cyganów, którzy w 1981 roku zostali wydaleni z Polski z biletem w jedną stronę, zupełnie jak Żydzi trzynaście lat wcześniej. W scenariuszu Dżamili Ankiewicz podkreślone było, że za wszystko odpowiadała władza komunistyczna, ale z materiału, który nakręciłyśmy, wynikało, że „zwykli Polacy” bardzo wspierali te działania komunistycznej władzy. Szyma obejrzał zmontowany film i w pewnym momencie powiedział: „Przecież ja inny film zamówiłem!”. Trzeba mu jednak oddać, że ostatecznie dał się przekonać i zezwolił na emisję w niezmienionej formie.

Chciałbym zobaczyć reakcję Szymy na twój film *Kilka uwag o rozkoszy* (1991), opowiadający o rozkwicie seksbiznesu w kapitalistycznej Polsce.

Zrobiliśmy ten film wspólnie z moim kolegą z roku Piotrem Morawskim, bo bardzo nas bawiło to pomieszanie języka erotyki i kapitalizmu. Trzeba dodać – budzącego się kapitalizmu! W Łodzi na przykład na jednym ze sklepów wisiał banner z napisem: „Wspaniały seks za pięć złotych". Pracowała tam między innymi dziewczyna, która dopiero co odeszła od maszyn tkackich w jednej z zamykanych łódzkich fabryk. My, do filmu, zwiedziliśmy nowo powstałą hurtownię gadżetów erotycznych, po której oprowadziła nas – wyjaśniając bardzo fachowo działanie każdego gadżetu – młoda dziewczyna. „Pierwszego dnia po otwarciu sklepu wykupiono wszystko" – powiedział właściciel. Wyraźnie było widać, że ludzie poczuli wolność również w tej sferze…

Pojawienie się sex-shopów to jedna z wizytówek polskiej transformacji. Co jeszcze utkwiło ci w pamięci z tamtych lat?

Końcówka komuny to była rzeczywistość pustych półek sklepowych, kartek na wszystko, absurdalnych kolejek, w których się stawało na ślepo – czasem dopiero wtedy, gdy dochodziłeś do lady, orientowałeś się, co właśnie „rzucili". Potem ruszyły reformy – między innymi denominacja złotego. Ludzie w jednej chwili tracili całe swoje oszczędności. Ja na przykład sprzedałam małego fiata (którego, nawiasem mówiąc, parę lat wcześniej wygrałam na loterii!) i zrobiłam to w tak niefortunnym momencie, że potem za te same pieniądze mogłam kupić tylko buty zimowe.

Do paradoksów transformacji odniosłaś się jako reżyserka w rewelacyjnym dokumencie *Bara Bara* (1996), czyli filmowym portrecie kultury disco polo.

Wiesz, co było fascynującego w disco polo? To też była erupcja wolności! Ludzie nagle przestali mieć kompleksy wobec tak zwanej kultury wyższej i postanowili, że ich gust też powinien mieć odpowiedni wyraz i należne miejsce. Stworzyli równoległy do oficjalnego show-biznes. Odkryli komercję na niesłychaną skalę! Mówili bez żenady, że nie chcą dobrej muzyki, że chcą muzyki prostej i banalnej, bo taka się im podoba.

Niektórzy zaczęli na tym zarabiać niebywałe pieniądze. Mieli wszędzie fanów i wyznawców. W każdym sklepie, barze, na każdej plaży słyszałeś podkręconą na maksa muzykę disco polo. Po jednych z wakacji nad polskim morzem, kiedy z powodu tej muzyki codziennie bolała mnie głowa, postanowiłam zrobić o tym film.

W jaki sposób – mimo swojego krytycznego nastawienia – udało ci się nakłonić do udziału w filmie Shazzę, Sławomira Świerzyńskiego z zespołu Bayer Full i inne największe gwiazdy disco polo?

Zrobiłam ten film z Michałem Arabudzkim i to on namówił wszystkich naszych bohaterów na udział w tym przedsięwzięciu. Najgorsza sytuacja miała miejsce, kiedy film był już skończony. Spotkanie z discopolowcami, którzy mieli autoryzować film, zostało umówione na ten sam dzień, w którym miała się odbyć kolaudacja w telewizji. Z jednej strony obawiałam się, że discopolowcy obrażą się i nie podpiszą zgody na udział w filmie, a z drugiej strony miałam na głowie Jurka Kapuścińskiego, ówczesnego szefa telewizyjnej Dwójki, który grzmiał, że nie wpuści disco polo do TVP, no chyba że film wyjdzie maksymalnie krytyczny. Sądziłam, że te sprzeczności okażą się nie do pogodzenia. Tymczasem, kiedy discopolowcy zobaczyli film, byli zachwyceni! Głównie chyba tym, że w filmie nie pojawił się żaden ekspert czy krytyk, który by mówił, że ta muzyka jest do dupy. Ale chyba także dlatego, że powiedzieli wszystko, co było dla nich ważne. Po południu, z duszą na ramieniu, pokazałam film Jurkowi, a ten po projekcji powiedział zachwycony: „No, wreszcie film, który tak im dowali, że disco polo zniknie!”. Wtedy po raz pierwszy przeszło mi przez myśl, że tak naprawdę istnieją dwie Polski, które nigdy w życiu się ze sobą nie dogadają.

Zrobiłaś też film *Major albo rewolucja krasnoludków* (1989), o Waldemarze (Majorze) Fydrychu – twórcy Pomarańczowej Alternatywy.

I robiłam go pamiętnego roku 1989. Całe dziewięć miesięcy. Pamiętam, bo byłam wtedy w ciąży. Nie dałam już rady dokończyć zgrania filmu, bo mój syn Tadzio – którego jesteś rówieśnikiem – właśnie się urodził. Dziś Major jest – niestety słusznie – uważany za oszołoma, ale wtedy

Pomarańczowa Alternatywa to był prawdziwy karnawał wolności, polotu, ironii. Major był gwiazdą i naprawdę trudno było umówić się z nim na zdjęcia. Czasem zupełnie o nich zapominał i zjawiał się u mnie w domu następnego dnia, zdziwiony, że robię mu wyrzuty: „No ale chyba się cieszysz, że przyszedłem?" – pytał dobrodusznie. Ten film robiłam trochę na taśmie 35 mm, a trochę kamerą wideo podarowaną Pomarańczowej Alternatywie przez Andrzeja Wajdę. Ciekawe, co jeszcze dokumentowała ta kamera i kto ją teraz ma. Ciekawe, co stało się z tymi wesołymi, fascynującymi ludźmi, których wtedy poznałam. Kilka razy myślałam, żeby do nich wrócić i zrobić film teraz, ale trochę się boję, że ten aktualny obraz już nie będzie tak optymistyczny jak tamten.

Ponad dziesięć lat po dokumencie o Majorze nakręciłaś film *Noc z generałem* (2001), o przedstawicielu drugiej strony – generale Jaruzelskim.

Teresa Torańska wpadła na pomysł, żeby spędzić rocznicę stanu wojennego w domu generała Jaruzelskiego razem z nim. Były to już czasy, kiedy pod jego domem zaczęto organizować co roku demonstracje. Miałyśmy dwie ekipy – jedna była z demonstrantami, a druga z generałem w domu. Teresa liczyła, że uda się zrobić wywiad niezwykły, że generał powie więcej niż zazwyczaj. Zaczęła od drobiazgów – jak się ubrał, gdzie spał. Generał w końcu się zezłościł i powiedział, że film o bzdurach nie ma sensu. W pewnej chwili Teresa namówiła go, żeby podszedł do okna i popatrzył na demonstrantów. To było możliwe tylko w kuchni. Nie zapalaliśmy światła, żeby w okna nie poleciały kamienie. No i to była najdziwniejsza scena filmowa w moim życiu. W ciemnej kuchni stał wyprostowany generał i mówił, że musiał zdecydować się na „mniejsze zło", wprowadzając stan wojenny w Polsce. Za oknem rozlegały się gwizdy i krzyki. A my to filmowaliśmy. Nigdy nie przypuszczałam – zwłaszcza tego dnia, kiedy wprowadzano stan wojenny, kiedy z moim mężem mówiliśmy tylko o tym – że ten człowiek kiedyś będzie za to sądzony, a tym bardziej że po dziesięciu latach, w kuchni jego domu, po ciemku, będę z nim rozmawiała o tym, dlaczego to zrobił.

Wraz z Torańską nakręciłyście w latach dziewięćdziesiątych jeszcze wiele innych filmów o politykach epoki PRL-u. Niektórzy z nich byli bardzo barwnymi postaciami.

Powstała taka seria programów edukacyjnych dla telewizji *Powtórka z PRL-u*. Były to portrety różnych działaczy politycznych z tego okresu. Jednym z nich był Albin Siwak, taki anty-Wałęsa, aparatczyk i robotnik, szykowany ponoć swego czasu na pierwszego sekretarza. Był bardzo dumny z tego, że cieszył się zaufaniem towarzyszy radzieckich i kiedy pojechał do Związku Radzieckiego, to czekała na niego orkiestra, a na pierwszego sekretarza Rakowskiego nikt nie czekał i orkiestra nie grała. Uważał, że ma „instynkt klasowy", i tym się kierował w życiu. Odsunięty przez Jaruzelskiego zniknął. Jeszcze ciekawszy był Kazimierz Mijal – maoista, który wyemigrował z Polski do Albanii, gdzie założył konspiracyjną Komunistyczną Partię Polski, której był chyba jedynym członkiem i zarazem sekretarzem generalnym. Albańscy komuniści niby go wspierali, przyznali mu willę, ale tak naprawdę śledzili każdy jego krok. Tereska, ze swoją uroczą naiwnością, spytała go w końcu: „No i co pan, panie Kazimierzu, robił całymi dniami w tej Albanii, jak już pan założył partię?", a on na to: „Siedziałem na tarasie i czytałem Szekspira". W swoim warszawskim mieszkaniu wraz żoną malarką, która była współpracowniczką Bieruta, wspominali dobre czasy z „towarzyszem Tomaszem".

Bohaterami filmu *Kocham Polskę* (2007) uczyniłaś działaczy – rosnącej wtedy w siłę – Młodzieży Wszechpolskiej.

Ale przeskoczyłeś! *Powtórka z PRL-u* to lata dziewięćdziesiąte, a film o Młodzieży Wszechpolskiej to już 2007 rok. Choć może wspólne jest to, że bohaterami tego filmu też są ludzie w jakimś sensie fanatyczni. To mnie uderzyło, kiedy spotkałam ich na ulicy podczas realizacji innego filmu – *Dziennik.pl* (2004). Usiłowali zaatakować Manifę. Kolorową, roztańczoną. Oni na czarno, z nienawistnymi okrzykami: „Pedały!", „Zboczeńcy!". Potem ustawili się w szereg i ze śmiertelnie poważnymi minami zaczęli śpiewać swój hymn – było tam coś w stylu „już zwycięstwa dzień nadchodzi". Zmartwiałam, bo powiało grozą. Postanowiłyśmy ten film

zrobić razem z Joasią Sławińską, dziennikarką radiową. Wszechpolacy postawili jeden warunek: „Żadnych zdjęć z ukrytej kamery, pokazujemy wam to, co nam wyda się najlepsze”. Zgodziłyśmy się, bo uznałyśmy z Joanną – słusznie, jak się później okazało – że to, co uznają za najlepsze, będzie też najlepsze dla nas, choć, oczywiście, z innych powodów.

Dziś na pewno nie pozwolono by ci zrobić takiego filmu.

Tak, dzisiaj to byłoby niemożliwe, choć wtedy, kiedy go robiłyśmy, też nie było to łatwe. Nadszedł taki czas, że Wszechpolacy znaleźli się w telewizji publicznej, a prace nad filmem były w toku. No i nagle zainteresowano się nami i naszymi materiałami. Kiedy nie chciałam się zgodzić, żeby nowa szefowa redakcji dokumentu przejrzała moje materiały – twierdziła, że chciała mi pomóc w montażu – po prostu zrezygnowano z produkcji. A film był prawie skończony! Na szczęście producentka poszła do TVN-u, gdzie go kupiono i wyemitowano. W telewizji publicznej swego czasu zaliczyłam rozmowę z jednym z dyrektorów tak zwanej Anteny, rodem z „kina moralnego niepokoju”, który zapytał: „Co będzie w tym filmie?”, ja na to: „Prawda”, a on: „Prawda, to znaczy co?”.

Podobno znowu zabierasz się za film polityczny?

Razem z Jackiem Petryckim i Joasią Sławińską kręcimy materiały i prowadzimy rozmowy o filmie, który może będzie zatytułowany *Jeszcze Polska*. Zaczęliśmy od relacji z odsłonięcia pomnika Lecha Kaczyńskiego, któremu przyglądali się przedstawiciele ludu smoleńskiego i dużo mniej liczni kontestatorzy z Obywateli RP. Staliśmy bliżej Obywateli i filmowaliśmy. Obserwowała nas dziewczyna, może dwudziestoletnia, która stała ze swoim chłopakiem. Nie podobało jej się, że kamera dłużej była skierowana na tych, którzy kontestowali odsłonięcie pomnika – szturchnęła swojego chłopaka, pokazała na nas i powiedziała: „Zobacz, jacy obrzydliwi ludzie, podli, niemoralni. Mają to wszystko wypisane na twarzy”. Spojrzałam jej głęboko w oczy, potem zbliżyłam się do niej, pogłaskałam ją i powiedziałam: „Lubię panią”, ona się zmieszała,

odpowiedziała tylko: „Ja panią też” i odeszła zawstydzona. Może czułość okaże się naszą najlepszą bronią?

PRL był rajem dla bumelantów

Rozmowa z Januszem Zaorskim

Janusz Zaorski z operatorem Sławomirem Idziakiem na planie filmu *Partita na instrument drewniany* (1974)

Roman Sumik / archiwum Filmu / FORUM

W piłce nożnej, którą od lat pan się pasjonuje, mówi się, że największymi szaleńcami w drużynie są bramkarz i lewoskrzydłowy. Ciekaw jestem, kto zasługuje na podobne miano w ekipie filmowej?

Bez wątpienia operatorzy. Gdy robiłem jeden ze swoich filmów w okresie PRL-u, operator cały czas gdzieś znikał, w ogóle nie mogłem go znaleźć. Mieliśmy kręcić akurat scenę nad jeziorem i gdzieś w pobliżu natknąłem się na grupę pijanych członków ekipy, ale nie było wśród nich operatora. Po chwili okazało się, że pił wcześniej z nimi, ale odszedł kawałek. Patrzę, a on siedzi na molo i – nie uwierzy pan – trzyma w ręku torebkę z herbatą, i zamacza ją w jeziorze.

Piękna scena, jak z Mrożka. Co jeszcze wyróżniało operatorów na tle innych członków ekipy?

To, że często wikłali się w romanse z aktorkami, nawet częściej niż reżyserzy. Aktorki mają do nich słabość, bo operatorzy je przecież oświetlają, upiększają, maskują defekty. Gdy Kalina Jędrusik przyszła na plan *Jeziora Bodeńskiego* (1985), przyniosła dla operatora Witolda Adamka butelkę dobrego alkoholu, chociaż wiedziała, że mignie tam tylko w jednej scenie.

Czy praca na planie w okresie komuny zawsze wiązała się z jakimiś komplikacjami?

Weźmy kwestię taśmy, która była droga i kupowana za dolary – jeśli wykorzystałeś całość przed końcem zdjęć, było po tobie. Wystarczy zresztą wspomnieć *Yesterday* (1984) Piwowarskiego, czyli kolorowy film, który ma czarno-białe zakończenie właśnie dlatego, że reżyser – debiutant – pogubił się i zużył całą kolorową taśmę. Inna sprawa, że Radek umiał się odnaleźć w tej kłopotliwej sytuacji i wykombinować tak, żeby ludzie myśleli, że to wszystko zabieg artystyczny.

Czy przypomina pan sobie jeszcze jakieś inne niedole początkujących reżyserów w PRL-u?

Największy problem polegał na tym, że mieliśmy w kraju tylko trzy profesjonalne ekipy: jedna była przypisana Wajdzie, druga – Zanussiemu, a trzecia wykonywała usługi dla twórców zagranicznych, więc jako młodzi reżyserzy mieliśmy do nich wszystkich utrudniony dostęp.

Byliście skazani na współpracę z amatorami?

Gdy robiłem swoje pierwsze filmy, to ja musiałem pokazywać montażystom, gdzie należy zrobić cięcie. Jeszcze gorsi byli rekwizytorzy, którzy, jak sobie popili, mieszali style i epoki. Plan filmowy w PRL-u to w ogóle był raj dla bumelantów. Brało się pensje, nie czuło się żadnej odpowiedzialności, jeździło w nowe miejsca, poznawało panienki. Gdyby jeszcze nie ten chuj – reżyser, który czasem przychodził i czegoś chciał – to już w ogóle byłoby fajnie.

Miał pan poczucie, że wasza praca jest niedoceniana?

Ze względu na środowiskowe hierarchie nie dostawaliśmy festiwalowych nagród. Nawet jeśli nakręciliśmy świetne filmy, na festiwalu w Gdyni mogliśmy liczyć tylko na nagrodę za debiut, Złote Lwy były zarezerwowane dla starszyzny. Weźmy rok 1985, gdy Wiesław Saniewski pokazał świetny *Nadzór*, Radosław Piwowarski równie dobry *Yesterday*, a Lwy trafiły do *Kobiety w kapeluszu* Stanisława Różewicza – filmu nie najlepszego w dorobku tego reżysera, skądinąd szlachetnego człowieka i dobrego pedagoga.

Dlaczego te hierarchie były aż tak sztywne?

Żeby władza mogła lepiej nas kontrolować. Mechanizmów represji było znacznie więcej. Filmom przyznawano na przykład cztery kategorie – im wyższą z nich uzyskałeś, tym lepsza była później twoja pozycja w środowisku. Gdy zrealizowałem telewizyjny film *Na dobranoc* (1970), mogłem otrzymać za niego czterdzieści punktów, z czego dwadzieścia było za wartości artystyczne, a dwadzieścia za ideologiczne. To drugie kryterium podlegało ocenie towarzysza Kasaka, kompletnego idioty, który słynął z tego, że jeździł na Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu i strzygł długie włosy bigbitowcom. Jak łatwo się domyślić, pan Kasak ocenił wartości ideologiczne mojego filmu na zero, a merytoryczni członkowie komisji, wśród których byli Konwicki i Ścibor-Rylski, musieli długo z nim pertraktować, żeby udało się dopuścić mój film do rozpowszechniania.

Nie próbowaliście w żaden sposób zmienić tych idiotycznych zasad?

Próbowaliśmy. Oprócz tego, że nadawano kategorie samym filmom, przyznawano je również reżyserom. Była to ważna sprawa, bo od uzyskanej kategorii zależała między innymi wysokość twojej pensji. Powoływano specjalne komisje kwalifikacyjne, a że środowisko mnie raczej lubiło, zostałem wybrany do jednej z nich. Na pierwszym zebraniu powiedziałem: „Słuchajcie, warunki są trudne, płacą do dupy, dajmy wszystkim pierwszą kategorię i będzie spokój". Jezus Maria, co tam się wtedy zadziało! Zaczęły się okrzyki w stylu: „Pierwszą kategorię? Iksińskiemu? Nie umie robić filmów i ma zarabiać tyle, co ja? Takiego wała!". Stwierdziłem, że to nie ma sensu, i na zakończenie zebrania podałem się do dymisji.

Czy w peerelowskich realiach pracy nad filmem było cokolwiek, co z dzisiejszej perspektywy oceniłby pan pozytywnie?

Może tylko to, że pracowaliśmy w spokojniejszym tempie. Film kręciło się rok, a że to szmat czasu, to ekipy bardziej się zżywały, przypominały rodziny, można było liczyć na siebie nawzajem. Gdy było trzeba, wstawaliśmy o czwartej rano, zapieprzaliśmy i nikt potem nie miał pretensji, że przekraczamy ośmiogodzinny dzień pracy. Dziś to by było nie do pomyślenia. Kiedy kończyłem jeden z ostatnich filmów, ani się obejrzałem, a na planie zostały może ze trzy osoby, bo każdy pędził już do następnej roboty.

Do zawodu przygotowywał się pan w łódzkiej Filmówce. Jak wspomina pan tę legendarną szkołę?

Źle. Przede wszystkim od pierwszego wejrzenia znielubiłem Łódź jako miasto. W pełni zgadzałem się z kolegą – operatorem – który powiedział kiedyś: „Łódź? To miasto jest jak zakąska. Jak tu nie chlać?". Sama szkoła też nie zrobiła na mnie dobrego wrażenia, bo gdy studiowałem w niej pod koniec lat sześćdziesiątych, była skrajnie upartyjniona, a wykładowcami byli głównie niezbyt zdolni reżimowcy pokroju Jerzego Passendorfera.

Czym zraził pana do siebie akurat ten reżyser?

Spotkał się z nami tylko trzy razy. Na pierwszych zajęciach szczegółowo opowiedział nam cały swój życiorys. Puściłem potem plotę, że będzie nas

później z tego przepytywał, więc słyszałem, jak koledzy do rana odpytują się w akademiku, w jakiej knajpie był barmanem Passendorfer. Oczywiście nic takiego się nie zdarzyło. Drugie zajęcia były w miarę normalne, ale na koniec Passendorfer zapowiedział, że na kolejnym spotkaniu pokaże nam swój najnowszy film. Była to *Niedziela sprawiedliwości* (1965) – kłamliwa propagandówka o nieskazitelnie uczciwym prokuratorze z PRL-u. Myśleliśmy, że Passendorfera nie ma na sali, więc po projekcji zaczęliśmy się głośno śmiać z tego filmu, a tymczasem on siedział w kącie i wszystko słyszał. Potem wybrnął z tego w ten sposób, że powiedział: „No, ci wasi koledzy ze starszych lat to myślą, że są już Fellinim i Antonionim w jednym". Był to oczywisty blef, bo doskonale wiedział, że na sali znajdował się tylko nasz rocznik. Po tym wszystkim Passendorfer oznajmił, że to były nasze ostatnie zajęcia, bo będzie teraz kręcił nowy film, i przysłał na zastępstwo swojego asystenta, niejakiego Olejniczaka, który okazał się jeszcze gorszy.

To było możliwe?

Do dziś, jakby się dobrze przypatrzyć, w niektórych łódzkich kiblach da się pewnie dostrzec napis: „Olejniczak – chuj". Nie lubiliśmy go głównie dlatego, że my chcieliśmy rozmawiać, wymieniać poglądy, a on tego nie uznawał i kazał nam robić wszystko w jeden, narzucony z góry sposób, który najczęściej nie miał żadnego sensu. Jak sam pan widzi, spotkania z takimi ludźmi jak Passendorfer czy Olejniczak musiały być frustrujące, a poczucie to pogłębiał jeszcze fakt, że w czasie moich studiów w całej Łodzi nie pokazywano właściwie żadnych ambitnych filmów, bo władze wychodziły z założenia, że w robotniczym mieście i tak nikt ich nie obejrzy.

Jak radziliście sobie z tą sytuacją?

Jeździliśmy do Warszawy. Kiedyś pojechaliśmy całym rokiem, żeby obejrzeć *Czerwoną pustynię* (1964) Antonioniego. Wsiadamy do pociągu, przychodzi konduktor i mówi: „Bilety!", a my na to, że nie mamy, on mówi: „No to będzie kara", a wtedy odpowiadamy: „Nie będzie, bo nas jest pięćdziesiąt i nic nam nie zrobicie". W kinie historia się powtórzyła i też

weszliśmy za darmo. A potem przez całą drogę powrotną z pasją omawialiśmy film, ujęcie po ujęciu.

Czy to właśnie miłość do kina stanowiła dla was odskocznię od peerelowskiego marazmu?

Gdyby nie sztuka, życie w komunie byłoby naprawdę nie do zniesienia. Gdy chcę komuś opisać Polskę Ludową w jednym zdaniu, mówię, że był to kraj podróbek. Polskie spodnie udawały jeansy, syrenka udawała samochód, a w kuchni czarniak udawał łososia.

Nawet w smętnym PRL-u miały jednak miejsce wydarzenia, które wspomina się do dziś. Podobno był pan jednym z uczestników słynnego koncertu The Rolling Stones w Sali Kongresowej.

Było dla mnie oczywiste, że muszę być na tym koncercie. Tuż po zajęciach w Filmówce z moim kolegą z roku Michałem Dudziewiczem wsiedliśmy na jego lambrettę i pojechaliśmy do Warszawy. Gdy tylko wjechaliśmy do miasta, dało się wyczuć, że dzieje się coś niezwykłego. Milicjanci byli na przykład zupełnie zdezorientowani, więc na wszelki wypadek pałowali co jakiś czas wszystkich młodych ludzi, którzy nawinęli im się pod rękę. Nam na szczęście udało się uniknąć tej przyjemności i dotarliśmy bez przeszkód do Sali Kongresowej. Sam koncert był dla mnie tak wielkim przeżyciem, że – wiedząc, że Stonesi grają dwa razy pod rząd – zamknąłem się w kiblu, przeczekałem i bez biletu wślizgnąłem się na drugi występ. Jedyny niedosyt czułem w związku z moją ulubioną piosenką *Goin' Home*, trwającą jedenaście minut, w trakcie których Mick Jagger trzy razy udaje orgazm. Tymczasem w Warszawie piosenka skończyła się już po pierwszym orgazmie…

Nie czuł pan nigdy pokusy, żeby mieć dostęp do takich emocji na co dzień i wyemigrować na Zachód?

Najbliżej takiej decyzji byłem w marcu 1968 roku, bo to był naprawdę parszywy czas. Mój ojciec, który długo był wiceministrem kultury i szefem kinematografii, popadł wtedy w niełaskę, więc rykoszetem dostało się również mnie. Jakieś niezdolne gryzipiórki wypisywały w gazetach, że jestem „goguś, kosmopolita władający trzema językami, znany z bezczelnego zachowania w salach projekcyjnych i knajpach". Dziś brzmi

to nawet śmiesznie, ale wtedy byłem załamany, bo niczym nie zasłużyłem sobie na takie traktowanie. Ostatecznie jednak rozwinąłem parę projektów filmowych, potraktowałem kino jako odskocznię od rzeczywistości i porzuciłem myśli o wyjeździe.

Jak udało się panu zrealizować pierwsze filmy?

Jeśli cokolwiek wyniosłem ze studiów, to kontakty z niektórymi wykładowcami. Najbardziej lubiłem Stanisława Różewicza i Kubę Morgensterna. Temu drugiemu jestem szczególnie wdzięczny za to, że zaproponował mi asystenturę przy serialu *Kolumbowie* (1970). Nie dość, że sporo się tam nauczyłem, to jeszcze, tuż po zakończeniu zdjęć, mogłem skorzystać z usług tej samej ekipy i zrobić z nią swój krótkometrażowy film *Na dobranoc*.

***Na dobranoc* zrealizował pan w prestiżowym Zespole Filmowym Tor.**

Byłem z tego bardzo zadowolony i myślałem, że zakotwiczę się tam na dłużej, ale gdy zmarł jego dotychczasowy szef Antoni Bohdziewicz, na jego miejsce przyszedł Passendorfer, więc wiedziałem, że trzeba będzie stamtąd spieprzać.

Słyszałem, że do filmu *Na dobranoc* wciąż ma pan spory sentyment.

Rzeczywiście, wyszła mi z tego groteska à la Jacques Tati, ale podejmująca poważny temat uniformizacji życia w komunie. Bohaterowie *Na dobranoc* w identycznych mieszkaniach czytają te same gazety, mają nawet jednakowe sny. W sumie to przerażający film.

A spodobał się w środowisku?

Do jego największych fanów należał Tadeusz Konwicki. Gdy podszedł do mnie po projekcji i złożył serdeczne gratulacje, pomyślałem, że to miłe, ale sądziłem, że nic więcej z tego nie wyniknie. Tymczasem po trzech dniach zadzwonił do mnie i powiedział: „Panie Januszu, byłem właśnie jurorem w konkursie na nowelę filmową i oczywiście wybrali jakieś gówno, ale niektóre ze zgłoszonych tekstów były bardzo dobre. Może wpadnie pan do mnie, poczyta i coś sobie wybierze?”. Skorzystałem z propozycji i trafiłem na nowelę, która wkrótce stała się podstawą mojego debiutanckiego filmu – *Uciec jak najbliżej* (1972).

Jak potoczyła się pańska dalsza kariera?

Konwicki był ze mnie zadowolony, więc zaproponował mi pracę w Zespole Filmowym Pryzmat, którego był kierownikiem literackim. W Pryzmacie zrobiłem *Awans* (1974) według Edwarda Redlińskiego. No a pewnego dnia zadzwonił Andrzej Wajda, o współpracy z którym zawsze marzyłem.

Dlaczego?

Ponieważ podziwiałem nie tylko jego filmy, ale też sposób, w jaki kierował Zespołem Filmowym X. Wajda zatrudnił jako kierownika literackiego znanego teatrologa Konstantego Puzynę i miał pomysł, żeby namówić na debiuty filmowe wybitnych reżyserów teatralnych, takich jak Konrad Swinarski czy Maciej Prus. Jego drugim pomysłem było stworzenie z Polski centrum dla najlepszych reżyserów z demoludów i podjęcie współpracy z takimi tuzami jak Jiří Menzel, Miklós Jancsó czy Andriej Konczałowski. Trzeci pomysł polegał na postawieniu na młodych i właśnie z tego powodu Wajda zwrócił się do mnie. Pierwotnie miałem kręcić film na podstawie głośnych wtedy *Nowych cierpień młodego W.* Ulricha Plenzdorfa, ale ostatecznie stanęło na adaptacji *Partity na instrument drewniany* Stanisława Grochowiaka.

***Partita…* (1975) do dziś uważana jest za jeden z pańskich najlepszych filmów.**

Niestety, nie poznało się na nim gdańskie jury, które w puli filmów wojennych postanowiło wyróżnić *Ocalić miasto* (1976) – kłamliwego gniota Jana Łomnickiego o tym, jak ludność Krakowa składa hołdy Armii Czerwonej i marszałkowi Koniewowi za to, że mógł rozpierdolić miasto, a łaskawie tego nie zrobił. W ramach nagrody pocieszenia Sławek Idziak otrzymał przynajmniej wyróżnienie za zdjęcia do *Partity*…

Czy jeszcze kiedyś poczuł się pan podobnie zawiedziony festiwalowymi rozstrzygnięciami?

W 1978 roku, gdy jechaliśmy z Felkiem Falkiem pociągiem do Gdańska, założyliśmy się o to, który z nas zdobędzie Złote Lwy. Felek pokazał tam *Wodzireja*, a ja *Pokój z widokiem na morze*, za który chwilę wcześniej

otrzymałem nagrodę w Locarno. Kiedy okazało się, że jury nas zignorowało i wrócimy do domu z niczym, obaj przeżyliśmy to bardzo boleśnie.

Dlaczego zostaliście wtedy pominięci w werdykcie?

Kazio Kutz, który był w jury, jeszcze w trakcie festiwalu zdradził mi, że na pierwszym posiedzeniu pewna pani – naczelniczka zarządu kinematografii – powiedziała, że są w konkursie filmy antysocjalistyczne, takie jak *Pokój z widokiem…* czy *Wodzirej*, i jeśli ktoś na nie zagłosuje, udowodni w ten sposób swą wywrotową postawę. Po takiej deklaracji było wiadomo, że postawiono na nas krzyżyk. Gdy tylko to usłyszałem, pobiegłem powiedzieć o tym Felkowi – pukam do jego drzwi, wchodzę do pokoju, a tam siedzi ta sama pani naczelnik i zasypuje Felka komplementami. Dałem Felkowi znak, weszliśmy do kibla (wiele scen w filmach moralnego niepokoju rozgrywa się w kiblu, bo my naprawdę często tam się spotykaliśmy, sądząc, że to jedyne miejsce, w którym można pogadać spokojnie) i powtórzyłem mu to, co usłyszałem od Kazia. Felek się załamał, łzy napłynęły mu do oczu. Gdy chciał wracać do pokoju w takim stanie, powstrzymałem go i powiedziałem: „Daj spokój, przecież oni robią to wszystko właśnie po to – żeby cię upokorzyć. Nie możesz pokazać się taki. Bracie, daj głowę pod kran, weź kilka głębokich oddechów, wróć z uśmiechem, opowiedz dowcip”. Felek tak właśnie zrobił i ostatecznie zniósł to wszystko z honorem, ale wcale nie dziwiłem się kolegom, których takie traktowanie do reszty podłamało.

Co dodawało panu otuchy w takich trudnych chwilach?

Dużo zawdzięczam pod tym względem Zespołowi X, w którym z czasem dorobiłem się nawet funkcji zastępcy kierownika. Choć sytuacja polityczna była trudna, spędzone tam lata wspominam jako najlepszy okres w karierze – byliśmy grupą kreatywnych ludzi, którzy grali do jednej bramki i mocno wspierali się wzajemnie.

W czym na przykład przejawiało się to wsparcie?

Choćby w tym, że byliśmy w stanie odstępować kolegom własne scenariusze. Sam skorzystałem z takiej sytuacji aż dwa razy. Najpierw

Tomek Zygadło pozwolił mi wyreżyserować swoje *Dziecinne pytania* (1981), a kilka lat później Felek Falk oddał mi tekst *Barytonu* (1984). Szczególnie jestem wdzięczny Felkowi, bo wyciągnął do mnie rękę, gdy byłem w trudnej sytuacji. Mój film *Matka Królów* (1982) leżał na półce, chciałem nakręcić *Jezioro Bodeńskie*, ale powiedziano mi, że nie ma mowy, bo wyjdzie z tego następny film polityczny. Miałem do wyboru – albo nakręcić coś lżejszego, albo zamilknąć na lata. Dzięki gestowi Felka mogłem zająć się *Barytonem* i pozostać w obiegu.

Co jeszcze podobało się panu w „Iksie”?

Odpowiedzialność za siebie nawzajem. Gdy przygotowywałem *Pokój z widokiem…*, pierwotnie widziałem w roli profesora Leszczyńskiego innego aktora, ale na trzy dni przed zdjęciami przyszli do mnie Wajda z Michałkiem i powiedzieli, że to nie ma sensu, bo między Leszczyńskim a granym przez Piotra Fronczewskiego doktorem Kucharskim powinna być duża różnica wieku. Zaproponowali, żeby tę rolę zagrał Holoubek. Odpowiedziałem, że chyba zwariowali, bo jeśli miałby grać Holoubek, to będę musiał napisać nowe, dopasowane do niego dialogi, a nie dam rady zrobić tego w trzy dni. Na to Bolo Michałek odparł: „Nie przejmuj się, ja ci napiszę”. Potem rzeczywiście uwinął się w trzy dni i w ten sposób uratował mój film.

Był pan członkiem niewygodnego politycznie „Iksa” w momencie wybuchu stanu wojennego.

13 grudnia zaczął się dla mnie jak dla milionów innych Polaków – córka zbudziła mnie, zaskoczona, że nie ma Teleranka. Na początku byłem przekonany, że musi to mieć jakiś związek z kłopotami technicznymi i siarczystymi mrozami, ale potem zobaczyłem na ekranie Jaruzelskiego w spawalniczych okularach i wiedziałem już, co się święci. Jako pierwsza zaświtała mi w głowie myśl: „Czy internowali Wajdę?”. Wiedziałem, że jeśli tak się stało, to nie ma rady i zaraz przyjadą też po mnie.

Jak pan na to wszystko zareagował?

Postanowiłem, że pojadę do znajomych i się z nimi naradzę. Okazało się, że nic nie wiedzieli, bo wieczór wcześniej zorganizowali libację

i jeszcze po niej dogorywali. Gdy powiedziałem, co się dzieje, kolega – aktor – wstał, popatrzył na mnie mętnym wzrokiem i stwierdził, że musi natychmiast wyjechać. Choć wciąż był jeszcze mocno pijany, wsiadł za kierownicę swojego malucha i – oczywiście – już za rogiem trafił na opancerzonego transportera. Wysiedli z niego trzej żołnierze z kałachami, wzięli dowód, po czym nagle jeden z nich stwierdził: „Pan pił!", aktor odpowiedział buńczucznie: „A piłem!", na co żołnierz machnął ręką, oddał mu dowód i powiedział: „No dobra, jechać, jechać". Nieważne, że facet mógł spowodować wypadek, liczyło się tylko to, że nie był na liście działaczy Solidarności.

Środowisko filmowe było w tych dniach sparaliżowane?

Sytuacja była napięta, ale mimo wszystko chcieliśmy działać. Okazało się, że Wajdy nie aresztowali. Ale zaplanowana od dawna kolejna część zdjęć do mojej *Matki Królów* opóźniła się o trzy dni – zamiast w poniedziałek, zaczęliśmy kręcić w czwartek. Było to dzień po pacyfikacji kopalni Wujek, więc w całej ekipie panował podły nastrój. Kręciliśmy akurat scenę przesłuchania bohatera Zapasiewicza przez ubeka, którego grał Stuhr. Scena wyszła świetnie, bo wszyscy włożyliśmy w nią całą nienawiść do komuny – Stuhr był doskonale demoniczny, a Zapasiewicz – zalękniony. Zbigniew wymyślił zresztą wtedy świetny tik – gdy jego bohater zorientował się, że proces jest ustawiony, a on sam pewnie nigdy nie wyjdzie z pierdla, przyjął to z pozoru spokojnie, ale cały jego strach zdradziło niekontrolowane drganie powieki.

Jak to się stało, że w przededniu stanu wojennego pozwolono wam na kręcenie filmu o koszmarze stalinizmu?

Sam się nad tym zastanawiam. Moja teoria jest taka, że ci głupi generałowie pomyśleli, że to film kostiumowy o jakiejś królowej, więc dali mi spokój. Kłopoty zaczęły się, oczywiście, gdy obejrzeli już gotowy film i powiedzieli, że to przecież kino antysocjalistyczne i antypolskie. Odpowiedziałem, że antysocjalistyczne jak najbardziej, ale antypolskie – nigdy. Skutek był taki, że film trafił na półkę na pięć lat.

Jak przyjęto *Matkę Królów*, gdy zezwolono już na premierę?

Bardzo dobrze. Miarą sukcesu było na przykład to, że film stał się obiektem parodii. W *Łabędzim śpiewie* (1988) Robert Gliński ze scenarzystą Bolesławem Michałkiem kpili z tego całego patosu i z ogromu nieszczęść, które spadają na tę biedną, umorusaną kobietę. Było to może złośliwe, ale nie miałem z tym problemu i podczas seansu śmiałem się najgłośniej w kinie.

Nie miał pan poczucia, że faktycznie trochę się zagalopował i uczynił z tytułowej bohaterki współczesnego Hioba?

Robiłem wszystko, żeby zredukować to wrażenie do minimum. W pierwszej wersji film trwał trzy godziny i był tak ciężki, że nic, tylko rzucić się z mostu. Postanowiłem więc go skrócić, ale nie mogłem i nie chciałem zmienić wszystkiego. Uparłem się, że część dotycząca czasów stalinowskich musi być tak intensywna, bo to ważny temat, a do tego rzadko poruszany w kinie.

O sukcesie *Matki Królów* przesądziła w dużej mierze znakomita rola tytułowa Magdy Teresy Wójcik. Jak to się stało, że zdecydował się pan obsadzić akurat ją?

Poznałem Magdę na planie filmu *Palec Boży* (1972) Antka Krauzego, w którym zagrałem ważną rolę. W jednej ze scen występowała kierowniczka domu kultury – wypadła tak naturalnie, że byłem przekonany, że to amatorka, która po prostu grała siebie. Antek wyprowadził mnie z błędu i powiedział, że to zawodowa aktorka, której mogę nie kojarzyć, bo rzadko gra w filmach i stawia głównie na monodramy w teatrach. Wtedy przyrzekłem sobie, że kiedyś będę z nią pracował, a przy okazji *Matki Królów* dopiąłem swego.

Decydenci z zespołów filmowych nie chcieli, żeby zatrudnił pan kogoś z większym nazwiskiem?

Musiałem toczyć o to ciężkie boje. Wojciech Has namawiał mnie na zatrudnienie Barbary Krafftówny, ale ona bardzo kojarzyła mi się z *Jak być kochaną* (1962), a nie chciałem aktorki, która wniesie do tego filmu bagaż innych ról. Wajda natomiast namawiał mnie na Hannę Skarżankę, ale powiedziałem mu: „Andrzejku, jeśli widz zobaczy taką wielką babę, to

przecież będzie dla niego oczywiste, że jakoś sobie poradzi. Potrzebuję maleńkiej kobieciny, za którą nikt nie dałby trzech groszy, a która wszystkich zaskoczy i przetrwa każdą zawieruchę". Has z Wajdą dalej kręcili na to wszystko nosami, ale jakoś tak wyszło, że napuściłem jednego na drugiego, a gdzie dwóch się bije, tam trzeci korzysta.

O tym, że racja była po pana stronie, świadczy także rozgłos, jaki *Matka Królów* zdobyła za granicą. Otrzymał pan za ten film Srebrnego Niedźwiedzia na festiwalu w Berlinie.

Przebąkiwano nawet o głównej nagrodzie, ale podobno kanclerz Kohl miał wtedy jechać do Chin na podpisanie jakiegoś wielkiego kontraktu dla Volkswagena i żeby podgrzać atmosferę wokół tego tematu, nagrodzono *Czerwone sorgo* (1987) Zhanga Yimou. Nawet jeśli tak było, nie mam pretensji, bo to przecież dobry film, a Yimou zrobił później światową karierę.

Skąd pan znał te wszystkie plotki z obrad jury?

Miałem tam swoich sojuszników. Na przykład Néstora Almendrosa, wybitnego operatora Rohmera i Malicka. Néstor mówił mi: „Janusz, jestem uciekinierem z Kuby, więc wiem, na czym polega komuna, i uwielbiam twój film, ale ci mali burżuje w ogóle go nie zrozumieli".

Czy pamięta pan jakieś przygody z innych zagranicznych festiwali?

Szczególnie utkwiła mi w pamięci sytuacja z festiwalu w Moskwie. Poznałem tam mongolskiego reżysera Dorsza Pakama, który bardzo nalegał, żebym obejrzał jego pięciogodzinny epos o historii powstawania państwa mongolskiego. Poszedłem do kina, ale była to tak straszna nuda, że wyszedłem po godzinie. Potem natknąłem się w hotelu na Dorsza, który ze łzami w oczach wykrzyczał: „Wszyscy wyszli z mojego filmu! Rozumiesz? Wszyscy, nawet Ruscy". Za chwilę miał rozpocząć się bankiet, a Dorsz obawiał się, że w tej sytuacji nikt nie przyjdzie, dowiedzą się o tym mongolscy towarzysze, będzie skończony. Zrobiło mi się żal chłopaka, więc sprowadziłem Basię Brylską, Beatę Tyszkiewicz, Polę Raksę, Maję Komorowską, Mikulskiego. Rozkręciliśmy świetną imprezę, a Dorsz był tak szczęśliwy, że objął mnie i powiedział: „Janusz, będę twoim dłużnikiem

do końca życia. Mam pod Ułan Bator stadninę z trzydziestoma końmi – jeden z nich jest twój. Przyjeżdżaj, kiedy chcesz”. Wciąż jeszcze nie skorzystałem z okazji, ale obiecuję sobie, że pewnego dnia w końcu to zrobię.

Jaka atmosfera panowała na festiwalach na Zachodzie? Twórcy zza żelaznej kurtyny trzymali się tam razem?

Tak, dzięki temu zawarłem wiele przyjaźni z filmowcami czeskimi i węgierskimi. Wyjątkami od reguły byli Rosjanie, którzy najczęściej zamykali się w pokojach, wyciągali śmierdzące ryby zawinięte w gazetę „Prawda” i chlali wódę. Może to wydawało się prostackie, ale w jakimś sensie ich rozumiałem. Jeśli przez całe życie jesteś karmiony propagandą, zgodnie z którą Zachód jest zdegenerowany i znajduje się na skraju upadku, a potem przyjeżdżasz do szwajcarskiego Locarno i widzisz cały ten dobrobyt, masz prawo czuć się przytłoczony.

Czy, pomimo wszystko, udało się panu zaprzyjaźnić z jakimiś filmowcami radzieckimi?

Na przykład z Andriejem Smirnowem, którego przypadek jest niezwykle wymowny. W latach siedemdziesiątych Andriej zadebiutował jako reżyser filmem *Dworzec Białoruski* (1970), który spodobał się wielu osobom, ale pech chciał, że w tym gronie był również Breżniew. Zupełnie wbrew woli Andrieja zrobiono go przydupasem Breżniewa, a gdy Breżniew zmarł, wszyscy odwrócili się od Smirnowa i jego kariera zupełnie się załamała. Andriej wrócił na szczyt dopiero jako siedemdziesięciolatek, gdy nakręcił świetnie oceniany film *Żyła sobie baba* (2011) i wystąpił jako aktor w *Elenie* (2011) Zwiagincewa.

Zapewne zawarł pan wiele przyjaźni także z polskimi artystami.

Wielu z nich było prawdziwymi oryginałami. Na przykład Stanisław Grochowiak, pisarz i poeta, z którym pracowałem przy kilku scenariuszach. Był wybitnie uzdolniony, ale niestety widziałem na własne oczy, jak wyniszczał go alkohol. Kiedyś razem piliśmy, a Grochowiak nagle zaczął wieszczyć.

To znaczy?

Krzyknął: „Na kolana! Będę teraz mówił!”. Myślałem, że się wygłupia, więc zacząłem się śmiać, a on pchnął mnie, jeszcze raz krzyknął: „Na kolana!” i zaczął pierdolić coś o Bogu, Polsce i jeziorze Genezaret. Potem sytuacja powtórzyła się jeszcze kilka razy, nie miałem ochoty tego słuchać i rozluźniłem kontakty z nim.

Swego czasu zaprzyjaźnił się pan za to Janem Himilsbachem.

Przez siedem lat byliśmy sąsiadami, więc siłą rzeczy zdążyliśmy się zintegrować. Znajomość z Jankiem uratowała mi skórę, bo uczulił wszystkich okolicznych żulików, więc gdy wychodziłem z domu wcześnie rano albo wracałem późnym wieczorem, byłem bezpieczny. Janka znali wszyscy, był królem dzielnicy, często stawał pod barem Feluś i nagabywał przechodniów, żeby stawiali mu wódkę. Jedyną osobą, przed którą czuł respekt, była, nie wiedzieć czemu, moja ówczesna żona. Choć na co dzień przeklinał na potęgę, przy niej ani razu nie ośmielił się użyć brzydkiego słowa.

Kto jeszcze należał do najbarwniejszych postaci waszego środowiska?

Wojciech Wiszniewski, twórca dziwacznych, awangardowych dokumentów, takich jak *O człowieku, który wyrobił 552% normy* (1973) czy *Wanda Gościmińska. Włókniarka* (1975). Nie bez powodu mówiliśmy na niego Szajbus. Niestety, zmarł przedwcześnie w wieku trzydziestu pięciu lat. Jedyne, co mogliśmy dla niego zrobić, to pójść do księdza na Powązki i powiedzieć, że był największym antykomunistą z możliwych, facetem, który nakręcił trzynaście filmów, z czego jedenaście trafiło na półki, w związku z czym należy mu się dobre miejsce na cmentarzu. Dopięliśmy swego i dziś często odwiedzamy z przyjaciółmi jego grób.

Wiszniewski nie był w swoim antykomunizmie odosobniony. Kto potrafił zaleźć partii za skórę równie mocno?

Rysiek Bugajski, który potem został zmuszony do emigracji do Kanady. Jego *Przesłuchanie* (1982) wkurzyło komuchów tak bardzo, że na kolaudacji Bohdan Poręba mówił o grającej w tym filmie główną rolę Krystynie Jandzie per „ta kurwa”. Poręba w ogóle był odrażającą postacią,

a naszą bronią przeciwko jego chamstwu mógł być tylko śmiech. Kierowany przez Porębę Zespół Filmowy Profil przechrzciliśmy na „Profit”, bo słynął z tego, że jego członkowie składali tam mnóstwo scenariuszy, które nigdy nie były brane pod uwagę do realizacji, ale wszyscy dostawali za nie zaliczki. Rekordzistą był niejaki Mieczysław Waśkowski, który od roku 1980 do 1989 złożył w Profilu aż dziesięć scenariuszy. Swoją drogą, niech pan zgadnie, o kim Waśkowski napisał swój pierwszy scenariusz po przełomie ustrojowym.

Nie mam pojęcia.

O Stalinie. Rozrachunkowy i bardzo krytyczny scenariusz spod pióra jednego z najgorliwszych sługusów partii. Nie wiem, czy można było upaść niżej, ale tacy byli właśnie ci reżimowi filmowcy. Ich słabość była zresztą naszą siłą – względne poczucie bezpieczeństwa w „Iksie” opierało się na świadomości, że komuna nie może całkiem zamknąć nam ust, bo nie miałaby kim nas zastąpić.

W okresie upadku komunizmu niespodziewanie odszedł pan od kina zaangażowanego i zrealizował komedię *Piłkarski poker* (1988). Co pańskim zdaniem zdecydowało, że film ten zyskał status kultowego?

Myślę, że to przede wszystkim zasługa tematu, bo piłkę nożną lubili wszyscy, ale mało kto kręcił o niej filmy. Bardzo dużo zawdzięczam również znakomitej grze Janusza Gajosa. *Piłkarski poker* to film, który ma niezwykle dynamiczne tempo, a Gajos jest aktorem powściągliwym, spokojnym. Wygranie tego kontrastu na ekranie okazało się strzałem w dziesiątkę. Nawiasem mówiąc, o skali talentu Gajosa świadczy fakt, że tak świetnie zagrał sędziego, mimo że sam zupełnie nie interesuje się piłką. Janusz do dziś skarży mi się, że dzwonią do niego różni działacze i proponują, żeby pojawił się w charakterze atrakcji na jakimś meczu, a gdy odmawia, sądzą, że robi to tylko dla podbicia stawki, więc wciąż go nękają, aż ostatecznie wyłącza telefon.

Choć z PRL-em pożegnał się pan wielkim kasowym hitem, to po przełomie ustrojowym pańska kariera wyhamowała na kilka lat. Dlaczego?

Całe polskie kino znalazło się w kryzysie, bo poupadały instytucje, zmieniły się warunki tworzenia filmów, a ludzie mieli na głowie inne sprawy niż kino. Początkowo próbowałem jakoś odnaleźć się w nowej sytuacji i zrobiłem w koprodukcji z Francuzami film *Sprawa kobiet* (1992). Pracę na planie wspominam jednak jako mękę, bo musiałem użerać się z aktorką – słusznie dziś zapomnianą Isabel Otero – która strasznie gwiazdorzyła, bez przerwy rozmawiała przez komórkę z mężem, z którym właśnie się rozwodziła, i ogólnie zatruwała atmosferę na planie. Producent kazał mi znosić wszystkie te wybryki, bo uważał ją za gwiazdę. Pomyślałem po tym wszystkim, że jeśli tak ma wyglądać kręcenie filmów w kapitalizmie, to wolę zrobić sobie przerwę.

Niedługo później został pan prezesem Telewizji Polskiej. Jak się pan odnalazł w nowych rolach?

Dość dobrze. Wcześniej zrobiłem wiele spektaklów Teatru Telewizji, bywałem kolaudantem i opiekunem debiutanckich filmów. Znałem więc problemy telewizji z poziomu kadry kierowniczej średniego szczebla, a to ona jest najważniejsza, gdyż nadaje tempo działaniom instytucji.

Co stanowiło wówczas dla pana największe wyzwanie?

Rozmawiałem o tym kiedyś z Lechem Wałęsą – powiedziałem mu: „Panie prezydencie, pan mnie zrozumie. Pan na co dzień rządzi trzydziestoma ośmioma milionami Polaków, a ja dwunastoma i pół tysiącami pracowników. W związku z tym, że to tak dużo ludzi, gdy jadę rano do pracy, wiem, że będzie jakiś konflikt. Modlę się tylko, żeby to nie był konflikt międzynarodowy ani krajowy, ale lokalny, bo z takim dam sobie radę”. Byłem pewny swego, bo lata pracy w branży filmowej nauczyły mnie czegoś, co było kluczowe także na stanowisku prezesa – szybkiego podejmowania decyzji.

Myśli pan, że to kluczowa umiejętność w zawodzie reżysera?

Zdecydowanie tak. Na planie nie ma czasu na to, żeby się zastanawiać, czy bohaterka ma iść w lewo czy w prawo. Trzeba wydać jej konkretne

polecenie. Będąc reżyserem, musisz też umieć dopasowywać się do nieprzewidzianych okoliczności. Zaplanowałeś scenę w słoneczny dzień, a tu nagle leje? Zamiast się załamywać, pomyśl, że to nawet lepiej – na ulicach nie będzie ludzi, a to podkreśli wyalienowanie twoich bohaterów.

Co jeszcze jest dla pana ważne w pracy na planie?

Nie lubię kręcić filmów w Warszawie, bo jeśli wyjeżdżamy gdzieś poza miasto, to najczęściej śpimy wszyscy w jednym hotelu, a wtedy jest szansa, żeby w wieczór przed zdjęciami spotkać się z aktorami, po raz ostatni przećwiczyć sceny, sprawdzić, czy pasują, ewentualnie jakoś je zmodyfikować. Czasem właśnie w takich chwilach rodzą się najlepsze pomysły.

Jak udaje się panu nawiązać dobry kontakt z aktorami?

Mam pod tym względem szczęście, bo aktorem jest mój starszy o pięć lat brat – Andrzej. Gdy byliśmy młodzi, podpatrywałem go, obserwowałem, jak uczy się na pamięć roli, jak improwizuje, skąd czerpie inspiracje. Dzięki temu, gdy jako młody reżyser zaczynałem współpracę z aktorami, wiedziałem już, jak to wygląda.

Naprawdę potrafi pan zapanować nad ich często rozbuchanym ego?

Mam na to swoją metodę. Niezależnie od tego, jak bardzo byłbym niezadowolony z danej sceny, zawsze zaczynam od pochwały. Mówię na przykład: „Zagrała to pani w świetnym tempie, ale nakręćmy tę scenę jeszcze raz, tylko proszę nie mówić tego pierwszego zdania”. Wyrażona w ten sposób krytyka jest skuteczna, bo nikt nie ma prawa się za nią obrazić.

Kto był najlepszym aktorem, z jakim miał pan okazję pracować?

Chyba Gustaw Holoubek. Uwielbiałem go za to, że umiejętnie zarządzał swoim talentem, nigdy nie spalał się na próbach i zawsze dawał z siebie wszystko dopiero w najważniejszym momencie, czyli przed kamerą. Poza tym był też szalenie inteligentnym i czarującym człowiekiem. Gdy opowiadał jakiś dowcip i pytał, czy przypadkiem już mi tego kiedyś nie mówił, odpowiadałem, że nie, bo Gucio i tak za każdym razem coś dodawał, ubarwiał. Nasz dobry kontakt opierał się również na tym, że obaj

byliśmy wielkimi fanami piłki. Niedawno wyreżyserowałem słuchowisko radiowe, w którym Holoubek spotyka się z Dejmkiem, a ten namawia go na występ w *Dziadach*. Rozmowa toczy się w trolejbusie, a następnie na stadionie, podczas meczu Legia–Cracovia. Na koniec Gucio wygłasza *Wielką Improwizację* ze stanowiska spikera, a piłkarze są tak zachwyceni, że przestają grać. Miałem z tego słuchowiska tak wielką frajdę, że być może zrobię na jego podstawie film fabularny.

Czy ma pan jakieś zwyczaje, których zawsze trzyma się podczas kręcenia filmu?

Są reżyserzy, którzy kręcenie zaczynają od najprostszych scen, bo twierdzą, że członkowie ekipy muszą się rozgrzać, oswoić ze sobą nawzajem. Sam postępuję odwrotnie. Gdy tylko pozwala na to grafik, zaczynam od sceny najtrudniejszej, żeby ją spieprzyć, a ostatniego dnia zdjęciowego nakręcić ją jeszcze raz.

A czego najbardziej nie lubi pan na planie?

Czekania. Proces tworzenia filmu jest tak złożony i skomplikowany, że potrzeba całego dnia, żeby nakręcić raptem trzy albo cztery minuty, które potem znajdą się na ekranie. Najczęściej wszystko rozbija się o drobiazgi i typowego pana Zenka, który został wysłany po młotek – przyniósł młotek, ale nie pomyślał, że oprócz młotka miał przynieść jeszcze gwóźdź, więc musi iść drugi raz… Takie sytuacje zdarzają się co krok, ludzie łatwo się dekoncentrują, a najważniejszym zadaniem reżysera jest utrzymanie mobilizacji w ekipie i sprawienie, by wszyscy przez cały czas czuli się, jakby stali na żółtym świetle, które zaraz może zamienić się w zielone.

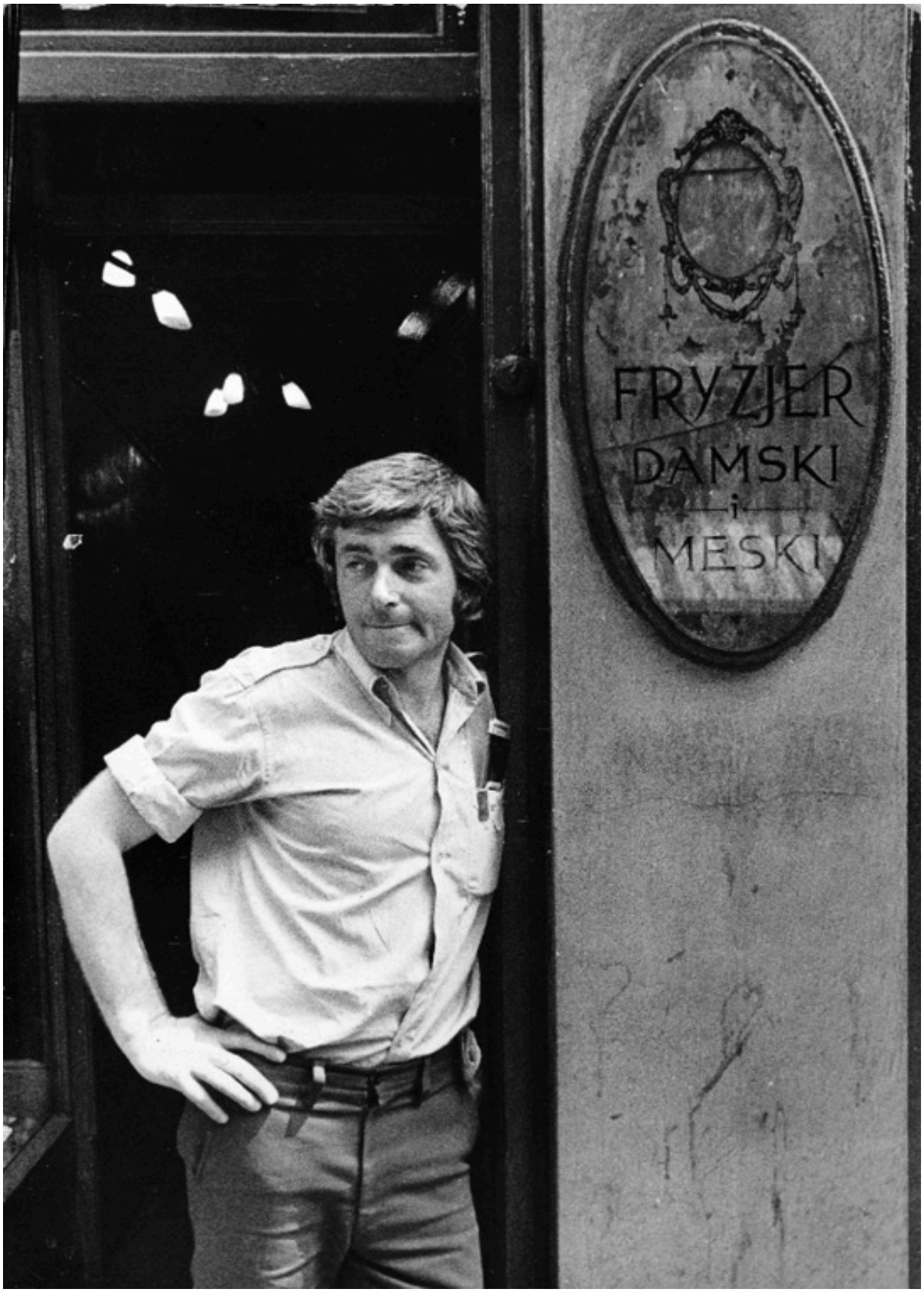
Co dziś, po prawie pięciu dekadach w branży, stanowi dla pana sedno pracy nad filmem?

Zgadzam się z tym, co Miloš Forman powiedział praskim studentom, gdy spotkał się z nimi w czasie kręcenia zdjęć do *Amadeusza* (1984). Rozmowa trwała do wczesnych godzin porannych, w końcu Forman oznajmił, że musi już iść, bo zaraz zaczyna zdjęcia, ale ktoś uprosił go, żeby jeszcze przekazał wszystkim jedną, najważniejszą radę. Forman zadumał się i powiedział tylko: „Zapamiętajcie na całe życie, że film to

jedno wielkie udawanie”. Niby banał, ale ile w nim prawdy! Nie chodzi tylko o to, że sceny z deszczem kręcisz czasem w pełnym słońcu, a kąpiele w rzece w porze zimy (nawiasem mówiąc, zawsze miałem, kurwa, takie szczęście, że sceny kąpieli kręciłem w zimie). Udawanie polega na tym, by kręcić filmy tak, aby zawsze były głębsze, bardziej uporządkowane i sensowne niż życie.

Kto jest śmieszny, ten niegroźny

Rozmowa z Markiem Piwowskim


FRYZJER
DAMSKI
i
MESKI

Marek Piwowski, zdjęcie z lat siedemdziesiątych

Roman Sumik / archiwum Filmu / FORUM

Panie Marku, jak włączyłem kamerę, to pan się zmienił na twarzy. Wie pan?

Cały się zmieniłem. A przede wszystkim zmienił się mój mózg. To nie zależy ode mnie. Tak działa reguła Heisenberga. O tym nie można myśleć bez zawrotu głowy.

Jak pan na to wpadł?

Kiedy kręciłem pierwszą etiudę w szkole filmowej. To był dokument o komisji poborowej. Pułkownik, przewodniczący komisji, na widok kamery nagle wpadł w trans poprawności politycznej i zaczął tyrady, że wojsko powinno się opierać na zasadach demokracji! Pan sobie wyobraża skalę masakry? Na stolicę leci rakieta, za pięć minut detonacja, a wojsko – zamiast strzelać do rakiety – zwołuje zebranie, żeby demokratycznie przegłosować, co robić. Przecież demokracja to wróg wojska, sztuki i paru innych rzeczy.

A skąd w pułkowniku tak szokująca zmiana?

To właśnie wyjaśnia reguła Heisenberga. Otóż niektóre przedmioty zmieniają swoją istotę pod wpływem samego faktu obserwacji. I to dopadło naszego pułkownika, kiedy zaczęła „obserwować” go kamera.

O tym rzeczywiście nie można myśleć bez zawrotu głowy. Ale wróćmy do tego, co pan powiedział przed chwilą. Demokracja jest wrogiem sztuki, tak?

Tak powiedziałem.

Może pan podać jakiś przykład?

Bardzo proszę: w teatrze Komedia aktorzy przegłosowali zasadę, że każdy z nich – nieważne, czy dobry, czy zły – ma kolejno zagrać główną rolę. Było demokratycznie i sprawiedliwie, ale teatr splajtował.

Słyszałem o tym. A czy ta reguła potwierdziła się w kolejnych pana filmach?

Tak, następny film to dokument o alkoholizmie. Kręciłem go w szpitalu psychiatrycznym. Polowałem na *delirium tremens*. Ono się pojawia zwykle około trzeciej, piątej rano, kiedy jest najsłabszy moment w cyklu dobowym organizmu. O tej porze na przykład antyterroryści odbijają porwanych zakładników, samoloty, banki. Wracając do filmu: przyczaiłem się z kamerą

i mikrofonem na szpitalnym korytarzu. Dochodziła trzecia w nocy, nagle usłyszałem: „Panie Marku, pan tu pozwoli, pan idzie”, więc idę i pytam: „Co jest, panie Heniu?”. „Pan patrzy, żona fruwa za oknem”. „A po czym pan poznaje, że żona?” „To charakterystyczne futro w białe ciapki”. Włączyłem kamerę, światła i zapytałem: „Panie Heniu, co pan widzi za oknem?”. Pan Henio popatrzył na kamerę, światła i po chwili odpowiedział spokojnie: „Widzę pola, drzewa, śnieg”. „A żona?” „Panie Marku? Przecież to trzecie piętro!” – ani śladu delirium. Modulacja urojona uległa wygaszeniu. Heisenberg by wyjaśnił: „Oto jak pan Henio zmienił swoją istotę pod wpływem faktu obserwacji”.

To był jedyny taki przypadek?

Ależ skąd! Za chwilę z tyłu pan Zenek krzyczy: „Panie Marku, nie mogę iść do toalety, bo po korytarzu płynie rzeka, ryby do góry brzuchami, co mam robić?”. Włączam kamerę, światła i proszę: „Panie Zenku, niech pan mówi, co pan widzi”. Pan Zenek patrzy na kamerę, światła, przytomnieje – delirium mu odpływa – kłania się i wyjaśnia: „Znajduję się obecnie w szpitalu psychiatrycznym w Tworkach, gdzie jest bardzo dobre wyżywienie i opieka lekarska na poziomie”.

Użył pan drastycznych środków. Pokazał pan przerażające psychozy alkoholowe. Dlaczego tak?

Bo najpierw obejrzałem inne filmy „antyalkoholowe”. Po pierwsze w nich nawet nie odróżniano alkoholizmu od pijaństwa. A to duża różnica. Po drugie alkoholików nie trzeba przekonywać, że alkohol szkodzi, bo oni to wiedzą lepiej z własnego cierpienia. Po trzecie nie warto używać argumentów, czyli apelować do płatów czołowych kory mózgowej, bo ona jest u alkoholików porażona, więc argumenty trafiają w próżnię. Natomiast układ limbiczny u alkoholików działa często bardziej niż u niepijących, alkoholicy mają rozhuśtane emocje, więc tu należy celować – w emocje – straszyć. Wtedy przekaz dociera, jest skuteczny. To okropne, owszem, ale o wiele bardziej okropne jest cierpienie alkoholowe.

Następny film to *Psychodrama, czyli bajka o księciu i Kopciuszku wystawiona w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D.* (1969).

To dokument o nieletnich dziewczętach zamkniętych w areszcie śledczym. One nie chciały ujawniać prawdy, bo przecież każde słowo mogło zostać wykorzystane przeciwko nim.

No właśnie. Jak tu dotrzeć do prawdy, skoro one nie chcą jej wyjawić? Jak poznać prawdziwe oblicze tych dziewcząt?

Po pierwsze użyłem testu wolnych skojarzeń Rottera, a po drugie odwróciłem psychodramę.

Jak pan odwrócił?

Psychodrama była stosowana w tym areszcie jako środek psychoterapii, tak jak rozumiał ją Moreno. Po prostu urządzano tam przedstawienia. Każda z dziewcząt miała odegrać rolę osoby, którą skrzywdziła. Po to, żeby zrozumieć tę krzywdę.

Na czym polegało odwrócenie psychodramy?

Zmieniłem cel. Nie te dziewczęta w areszcie miały być teraz celem, lecz widownia w kinach.

Więc kogo te dziewczęta miały teraz zagrać?

One miały odegrać role tych osób, przez które zostały skrzywdzone. Na przykład Ola, która uciekła z domu, bo była bita, zabrała w pośpiechu palto matki – to była zima. Ola siedziała w areszcie, bo matka oskarżyła ją o kradzież palta.

Ale odwracając psychodramę w ten sposób, pan broni te dziewczyny, zamiast pokazać prawdę o nich.

Bronię je, pokazując o nich prawdę.

Jaką?

Otóż dziewczęta w tym areszcie to ofiary choroby sierocej. Gdy miały po dwa, trzy lata, brakowało im miłości ze strony rodziców, a kiedy miały po dwanaście, czternaście lat, choroba sieroca ujawniała się poszukiwaniem miłości, której im brakowało. Wtedy w ich życiu pojawiali się chłopcy. A one każde dobre słowo brały za dowód miłości. Tak trafiła do aresztu Ania – wygadała chłopakowi, gdzie dziadkowie chowają pieniądze. On je ukradł, a Ania siedzi za współudział.

Czy one wszystkie trafiły do aresztu z powodu choroby sierocej?

Niektóre miały gorzej. Na przykład Zuza, którą zgwałcił ojciec, kiedy miała dziesięć lat, a potem odstępował ją kolegom „za flaszkę”.

Czy to ta dziewczyna, która w *Psychodramie…* nie potrafi zagrać roli ojca?

I do końca życia już nie będzie potrafiła, bo nigdy nie zrozumie, co to znaczy „ojciec”.

Z psychodramy zrobił pan socjodramę. Do tego ten test wolnych skojarzeń Rottera.

Tak. Ja zaczynałem zdanie, a one miały je skończyć, ale od razu, bez zastanowienia, żeby nie zdążyły nic zmienić, poprawić. Żeby powiedziały prawdę. Dam przykład. Dziesięcioletnia dziewczynka na pytanie: „Najbardziej lubię?” odpowiada: „Bawić się lalkami”, a na pytanie: „Najbardziej boję się?” odpowiada: „Choroby wenerycznej”. Zestawienie tych odpowiedzi mówi samo za siebie.

A który z bohaterów pana dokumentów najbardziej utkwił panu w pamięci?

Wampir z Zagłębia, bohater filmu *To nie ja dusiłem, to diabeł*. Na Śląsku wybuchła psychoza wampira, bo co kilka dni ktoś gwałcił i mordował albo podduszał jakąś kobietę. Najpierw wysłano w newralgiczny teren uzbrojone milicjantki w cywilu. Było bardzo nerwowo. Kiedy jedna z milicjantek zastrzeliła faceta, bo się gwałtownie zamachnął na muchę, wstrzymano tę operację. Za to w pobliżu miejsc gwałtu rozwieszano listy gończe i ukryte kamery w nadziei, że „przestępca wróci na miejsce zbrodni”. Ale tam zaczęły gromadzić się tłumy. Sprowadzono więc wampirologa z Bostonu, słynnego Brassela. On od razu ustalił, że to nie jeden wampir, lecz dwóch różnych, o innym *modus operandi* – jeden wali pałą, a drugi operuje pętlą, dusi. Ponadto Brassel wskazał teren, gdzie mieszka „pętlarz” – to trójkąt Będzin, Sosnowiec, Dąbrowa Górnicza. Wynikało to z założenia Brassela, że „pętlarz” ma rodzinę i wraca do domu na dziesiątą wieczór, więc im bliżej domu, tym później może napadać.

I to się sprawdziło?

Tak. Mieszkał w Sosnowcu, miał rodzinę, żonę, dzieci. Milicja złapała go już wcześniej, ale wypuściła, bo ofiary, które przeżyły gwałt, wykluczyły go – zeznawały, że napastnik był olbrzymi, silny, potężny, a Krzysio Plewa, bo tak się nazywał ten gwałciciel, to chucherko około 160 centymetrów.

Dlaczego to robił? Rozmawiał pan z nim?

Mówił, że to silniejsze od niego: „To nie ja dusiłem, to diabeł". Uważał, że to choroba, opowiadał, jak z nią walczył: „Jest noc, idę groblą, z lewej woda, z prawej woda, pusto, a tu nagle z przeciwka idzie prosto na mnie kobieta, a ja mam wszystko, co człowiekowi potrzeba, mam nóż, młotek, pęto, ale się przymusiłem, odwróciłem i uciekłem". On błagał: „Proszę was, leczcie mnie, albo zabijcie" – nie kłamał, bardzo cierpiał, aż w końcu powiesił się w celi.

A ten drugi wampir, co walił pałką?

To Marchwicki, ale nie wiem, czy to on walił. Były naciski, więc jak zwykle capnęli gromadkę „podejrzanych", żeby zobaczyć, który najbardziej przypasuje. Padło na Marchwickiego, więc dali mu szklankę herbaty, ze szklanki zdjęli odciski palców, nanieśli je, gdzie trzeba, sąd, proces i wyrok śmierci wykonany. Zwykłe morderstwo sądowe. Bezczelna egzekucja.

Egzekucja. A pan przecież zrobił film *Przyjmę zlecenie na egzekucję długów, osób itp.* (2001)?

Tak. W Polsce wykonuje się rocznie kilkadziesiąt wyroków śmierci. Na prywatne zlecenia. Tak zginął Komendant Główny Policji Marek Papała – do dziś nie wiadomo, kto go zabił i dlaczego. Chciałem dotrzeć do rynku egzekutorów. Pośredniczył w tym prywatny detektyw. Egzekutorzy sprawdzali mnie pół roku. W końcu detektyw zawiózł mnie do Magdalenki. Po drodze wstąpił jeszcze do Komedy Głównej, gdzie z kartoteki „kupił" kilka danych potrzebnych egzekutorom. W Magdalence wylądowaliśmy w restauracji – okrągła, pusta sala, tylko w cieniu przy zastawionym stole siedziało kilkunastu niepozornych panów. Tacy powinni oni być – szczupli, szybcy, zwinni. Nie mogą rzucać się w oczy, mają zrobić swoje i zniknąć

w tłumie. Tylko jeden z nich mógłby sprostać wyobrażeniom reżysera filmów kryminalnych. Wysoki, barczysty, wytatuowany, groźny, kruczoczarne włosy i ostre baki. Ale to właśnie on jeden z nich wszystkich „wpadł” i trafił do więzienia. Wyszedł na przepustkę, na jeden dzień, bo na pogrzeb. Miał wtedy zatrucie żołądkowe, więc nie jadł, nie pił. „Może jednak coś panu przyniosę” – zatroszczyła się kelnerka. „To może trochę ryżyku” – poprosił zabójca. Potem mnie upili, przesłuchali, a po czterech godzinach zaprosili do domu, poznali z rodzinami, a na koniec obiecali: „Panie Marku, jakby coś, to my panu bezinteresownie”. Może to zbieg okoliczności, ale od tego czasu nie spotkała mnie żadna krzywda.

Podejrzewam, że pan woli robić filmy dokumentalne niż fabularne?

Tak, bo kiedy robię dokumentalne, to dowiaduję się czegoś nowego o ludziach, o świecie i o sobie. Poza tym dokument to sztuka tworzona na gorąco, a film fabularny to tylko odtwarzanie scenariusza, reprodukcja.

No ale zrobił pan przecież fabularny film *Rejs* (1970)?

Ale bez żadnego scenariusza. Pełna improwizacja. Tyle że najpierw musiałem przedstawić jakiś scenariusz ministrowi, żeby dał stempel i budżet. No i już sam scenariusz zaczął budzić podejrzenia.

Jakie?

Otóż dla poprawności napisałem, że widać, jak statek mija nowe osiedla i fabryki, a kraj kwitnie.

I to wzbudziło podejrzenia?

Tak, minister zapytał: „Czy to ma być komedia?”, odpowiedziałem: „Komedia”. A on: „No to wykreślić te nowe osiedla i fabryki, bo to będzie tylko ośmieszało!”.

To minister, czytając scenariusz, sam się nie połapał, że to komedia?

Pan nie uwierzy, ale na kolaudacji gotowego już filmu też się nie zorientowali, że to komedia.

Dlaczego?

Bo to był śmiech z nich właśnie, lustro przystawione do ich oblicza.

I co mówili?

Że komedia według nich powinna być słuszna albo śmieszna. A tu ani to, ani to.

Kazali coś wyciąć?

Ze sceny balu maskowego kazali wyciąć maski osła i świni, jako oczywiste aluzje. No i całą scenę salonowca, czyli dupnika.

To gra, która polega na tym, że jeden się wypina i zgaduje, kto z grupy go z tyłu klepnął?

Tak, a tu zamiast grupy mamy tylko jednego, który klepie, więc gdzie tu wybór?

No i do czego ta aluzja?

Do wyborów właśnie.

Pan mówi, że tę scenę wycięli. Ale przecież ona jest w filmie.

Tak. Bo po miesiącu interwencji i narad na najwyższym szczeblu dostałem telegram: „Zezwalam na scenę dupnika. Minister Kultury i Sztuki”.

A w sumie dużo panu wycięli?

Średnio. Najwięcej Studio Tor, które wyprodukowało ten film. Były wtedy dwie szkoły postępowania wobec cenzury: wyciąć jak najwięcej, żeby nie drażnić, albo dać im coś do wycięcia, na pożarcie. Tor wybrał to drugie.

A jak sama cenzura?

Przyszedł cenzor, obejrzał i zapytał: „Panie Marku, kto panu tak pociął ten film?”.

Mogli zatrzymać cały film?

Mogli. Było blisko, ale postąpili sprytniej. Puścili film tylko w dwóch kopiach, do podrzędnych kin i bez żadnej reklamy czy nawet informacji. Założyli, że jako komedia niesłuszna i nieśmieszna od razu splajtuje.

Ale do kin zaczęły się ustawiać spore kolejki.

Właśnie wtedy zapytałem ministra, czy nie warto zrobić więcej niż dwie kopie. Odpowiedział: „Nie, nie warto, bo przecież film nie ma reklamy”.

Zapytałem: „To może warto zrobić reklamę?”. Powiedział: „Nie warto, bo przecież film ma tylko dwie kopie”.

Dlaczego rządzący tak się bali komedii?

Bo mieli kompleks nieautentycznego dojścia do władzy. Brak legitymizacji oznaczał słabość. A władza chciała być silna. Wolała już zarzuty, że jest groźna, nawet straszna, bo wtedy czuła się silna. A komedii się bała, bo kto jest śmieszny, ten niegroźny.

O czym właściwie jest *Rejs*?

O tym, jak władza manipuluje kulturą dla osiągania doraźnych celów politycznych, a *Rejs 2* pokaże, jak władza manipuluje prawem dla budowania bezprawia. Kapitan Tarapat daje sygnał wczesnego ostrzeżenia dla obranego kierunku rozwoju.

Nie boi się pan?

O to samo zapytałem elektryka, który gołymi rękami manipulował przy wysokim napięciu: „Nie boi się pan?”. Zaśmiał się i odpowiedział: „Bez tego nie byłoby frajdy”.

Czy taką frajdę dawał panu *Rejs*?

Rejs, wie pan, ma tę kłopotliwą cechę, że doprowadza do furii tych, którzy nie mogą się połapać, o co chodzi.

Na przykład?

Czepiali się, że film nie ma szkieletu. Mówili: „Przecież film musi mieć początek, środek i koniec”.

A nie musi?

Ale niekoniecznie w takiej kolejności – jak twierdził Godard.

A pan by jak to ujął?

Tylko bym powtórzył to, co już powiedział Umberto Eco, który akurat wtedy wydał *Opera aperta* (*Dzieło otwarte*) i pokazał, jak sztuka deformuje rzeczywistość, upychając obraz świata w zdania, wyrazy, ujęcia i sceny, konstruując jakiś szkielet. A przecież życie nie ma szkieletowej konstrukcji, życie to strumień chaotycznych wydarzeń.

Czy po Umberto Eco krytycy się od *Rejsu* odczepili?

Doczepili się potem, że film nie obala stereotypów.

A powinien?

Owszem, gdyby autor postawił sobie taki cel. Ale ja nie chciałem poruszać ani problemu mniejszości, ani praw kobiet, ginących gatunków czy globalnego ocieplenia.

To dlaczego krytycy stawiali *Rejsowi* takie żądania?

Jedni krytycy lubią zarzucać filmowi, że jest inny niż ten, który by oni nakręcili na ten sam temat. Drudzy używają argumentów naukowych, kratkują film wzdłuż i wszerz, na przykład mówią: „Ten film ma 40 procent ujęć w niskim kluczu światła, 50 procent w wysokim, a 10 procent w średnim, a takich filmów było już dwa i pół tysiąca". Otóż to są obliczenia prawdziwe, tylko że w filmie zupełnie nie o to chodzi.

Przywilej oceny pozwala recenzentom sztuki patrzeć na utwór z góry, a tę wyższość można jeszcze powiększać, na przykład zarzucając utworowi brak głębi. Szaniawski opisał ciekawy przypadek krytyka, który zyskał opinię „głębokiego filozofa", dlatego że wszystkiemu i wszystkim zarzucał brak głębi, nie mówiąc nic więcej tylko: „Tu nie ma głębi". Opis kończy się sceną pogrzebu filozofa, kiedy grabarz sięga łopatą w dół do grobu i mówi: „Tu nie ma głębi".

Były inne zabawne ataki na *Rejs*?

Tak, tak zwane ataki zbiorowe, zorganizowane. Na przykład feministki atakowały film *Rejs* za to, że na pokładzie statku występuje więcej mężczyzn niż kobiet, a na świecie jest odwrotnie. W USA Czarne Pantery pytały, dlaczego w tym filmie nie ma odbicia problemu murzyńskiego, czy w ogóle rasowego.

A jak *Rejs* został przyjęty w USA?

Lepiej niż w Polsce. Na festiwalu w San Francisco po projekcji *Rejsu* przez kilka dni na ulicy krzyczano za mną: „Patataj, patataj!". Ostatniego dnia festiwalu powstał fan club *Rejsu*, a zaraz potem w Los Angeles i w Nowym Jorku. Po festiwalu w Nowym Jorku zaproponowano mi wykłady w City University of New York.

Jaki był najzabawniejszy pokaz *Rejsu*?

W Berlinie. Rektor tamtejszego uniwersytetu przed filmem chciał „przybliżyć” Polskę Niemcom i opowiedział taką historię: „W czasie wojny do naszego gospodarstwa w Prusach przywozili polskich pracowników. Myśmy ich szanowali, jedliśmy przy wspólnym stole, a raz poprosiliśmy, żeby nauczyli nas jakiejś ludowej polskiej piosenki, więc oni bardzo chętnie nas nauczyli. Finał był taki, że na hitlerowskie święto maszerowaliśmy przed trybuną na rynku, śpiewając: »Jeszcze Polska nie zginęła, kiedy my żyjemy«”!

Przed *Rejsem* zrobił pan film z Kirkiem Douglasem?

Nasz guru, dziekan Bossak, wezwał mnie do gabinetu i zakomunikował, że prezydent USA wysyła Kirka Douglasa z misją dobrej woli do Europy Wschodniej. Powiedział, że Douglas ma być nazajutrz w naszej szkole filmowej w Łodzi i że mamy z tego zrobić film. Więc w ciągu nocy wybudowaliśmy fragment miasteczka z Dzikiego Zachodu, wykombinowaliśmy kowbojskie kostiumy, pistolety, konie. Rano zaczailiśmy się z kamerami, żeby nakręcić parodię westernu, ale jak tylko Kirk Douglas zobaczył kamery, od razu powiedział, że kontrakt zabrania mu występów bez zgody jego studia.

A co wy na to? Zadziałało prawo Heisenberga?

Zadziałał dziekan Bossak. Zaprosił Douglasa do swojego gabinetu i ugościł śliwowicą, a kiedy Douglas pojawił się znowu, był już purpurowy, wskoczył na konia, rozpędził się, no i tak zaczął się film.

Podobno zaraz po tym dziekan Bossak został karnie wezwany do Komitetu Centralnego.

Tak. Za to, że lansuje amerykańską subkulturę.

Tak wam powiedział?

Nic nam nie powiedział. Wziął wszystko na klatę i przemilczał.

A miesiąc później film *Kirk Douglas* (1966) wygrał festiwal filmowy w Amsterdamie?

Tak. I kłopoty Bossaka się skończyły.

Dlaczego Bossak był waszym guru w szkole filmowej?

Bossak i Karabasz. Bo oni robili filmy, które wygrywały wszystkie festiwale. Do tej pory *Muzykanci* (1960) Karabasza to jeden z dziesięciu najlepszych filmów świata. Bardzo istotne było też to, że oni do naszych studenckich pomysłów podchodzili z uwagą i respektem, a do własnych filmów z dystansem i autoironią. Bardzo nam imponowało, że z pokorą traktowali elementarz narracji filmowej, rygorystycznie przestrzegali reguł gramatyki języka filmowego.

Jakich reguł na przykład?

Na przykład, jeśli na ekranie postać idzie z lewej strony w prawą, to idzie, a jak z prawej w lewą, to wraca. Albo na przykład zasada: trzy, pięć, siedem zbliżeń i plan amerykański. Bo dwa, cztery, sześć zbliżeń – wybija z rytmu. No a przede wszystkim, nie daj Boże, przeskoczyć oś montażową. To już herezja.

A jak ktoś tego nie wie, to mu film nie wyjdzie?

Gorzej. On nawet nie będzie wiedział, dlaczego mu nie wyjdzie.

Jakie jeszcze reguły wam przekazywali?

Że są dwa typy reżyserów. Jeden mówi: „Zobaczcie, jaki ciekawy jest świat, który wam pragnę pokazać”, a drugi przychodzi, stawia nogę na krześle, wyjmuje pióropusz, zakłada go i mówi: „Zobaczcie, jakie ja wspaniałe filmy robię, jaki jestem wspaniały!”.

A którego typu reżyserzy nauczali w szkole?

Obydwu.

Czy są reżyserzy, których pan szczególnie lubi?

O tak! Których bardzo cenię! To Jakimowski, młody Żuławski, Pawlikowski, Wajda z *Popiołu i diamentu* (1958), Chmielewski z *Ewa chce spać* (1957), Morgenstern z *Kolumbów* (1970).

A z zagranicznych?

Miloš Forman, bracia Coen, Peckinpah, Lars von Trier, Malick, Tati, Tarantino z *Jackie Brown* (1997), no a przede wszystkim genialna trójka: Charlie Chaplin, Buster Keaton i Harold Lloyd. Tych oglądaliśmy w kółko, co kilka dni to samo. Niedawno BBC wydało film złożony z ujęć, które

Chaplin odrzucił jako nieudane. Otóż te odrzuty wygrałyby dziś każdy festiwal. Sumując, najciekawsze i najbardziej pouczające zajęcia to były projekcje filmów. Oglądaliśmy po cztery, pięć filmów dziennie.

Mam nadzieję, że sam pan jeszcze nakręci jakieś filmy. Wspomniał pan, że przygotowuje *Rejs 2*. Podobno chce pan obsadzić w nim Andrzeja Gołotę.

Rzeczywiście, spytałem go, czy u mnie zagra.

I co?

Krzyknął: „Ale ja nie piję!”.

On ma poczucie humoru?

Dyskretne. Bardzo ceniła je Wisława Szymborska. Uważała, że Gołota ma duszę poety. Miała w domu jego posąg. A on jej posyłał kwiaty.

U pana główne role już grali bokserzy, mistrzowie olimpijscy – Kulej i Szczepański.

Tak, przyjaźniłem się z nimi. Powiedzieli mi parę fajnych rzeczy, na przykład: „Nie ma niepokonanych, są tylko źle trafieni”. Kulej przyszedł do mnie po wyjściu ze szpitala, po śmierci klinicznej, już po wyleczeniu, i opowiedział: „Byłem po tamtej stronie, ale tam nuda, to wróciłem”.

Debiutowali u pana: Tym, Himilsbach, Dobosz.

Tak. Tym też wyszedł ze szpitala zadowolony: „Wiesz, wycięli mi żołądek i teraz przełyk łączy mi się bezpośrednio z dupą”.

A opowiadali też coś, co by się nadawało do filmu?

Kulej opowiedział, jak przed igrzyskami w Meksyku, na obozie w Cetniewie, raz wrócił do pokoju o północy, a powinien do dziewiątej. Na korytarzu, na krześle czekał na niego trener Stamm. Nic nie powiedział, wstał bardzo smutny i poszedł do swojego pokoju. „Kiedy już na igrzyskach w Meksyku – opowiadała Kulej – boksowałem o złoty medal, to w drugiej rundzie dostałem taką bombę od Regüeiferosa, że straciłem przytomność. Nie upadłem – bo w całej karierze ani raz nie upadłem na ring – po prostu dalej boksowałem jakoś na pamięć, ocknąłem się w przerwie po drugiej rundzie, siedziałem w narożniku, a nade mną zobaczyłem twarz Stamma, tak samo smutną jak wtedy na korytarzu w Cetniewie. No więc wygrałem dla niego tę trzecią rundę i całe igrzyska”.

To piękne. Teraz też stawia pan na naturszczyków?

Tak. Każdy z nich ma swoją historię.

A kogo pan szuka?

Wystarczy lekka szajba i trochę charyzmy.

Himilsbach miał charyzmę?

On mógł stanąć do zdjęcia z setką osób, z tyłu, na samej krawędzi, a i tak wszyscy pytali: „Kto to jest ten w ostatnim rzędzie z boku?”.

A co z Józiem, który w *Rejsie* śpiewał: „Były maje, były bzy”?

Józio był palaczem w elektrociepłowni Siekierki. Na castingu nic nie mówił, tylko stał i patrzył. Ale tak, że od razu go wzięliśmy…

Czyli niekoniecznie trzeba śpiewać, tańczyć, recytować.

Można milczeć, ale trzeba mieć to „coś”.

A co dalej z Józiem?

Józio w trakcie *Rejsu* dowiedział się, że jest konkurs literacki na opowiadanie. Zapisał ręcznie parę kartek, ale one mu wypadły do kałuży, kiedy niósł je na pocztę, którą akurat zamykali, więc wsadził je do koperty byle jak i wysłał, nawet nie zdążył ponumerować stron.

No i przepadł?

No i wygrał „za nowatorstwo w strukturach narracji”. Wygrał też kilka następnych konkursów, mimo że już numerował kartki. Józio ma teraz kamerę i robi piękne filmy poetyckie.

A co robi Andrzej Dobosz, który też debiutował w *Rejsie*?

Ma księgarnię w Paryżu. Tak zmizerniał, że widać go tylko z profilu – z przodu wygląda jak kreska.

Zagrał jeszcze u pana?

Miał zagrać. Wsiadł do pociągu, żeby tu przyjechać, ale do przedziału wkroczyli trzej polscy dresiarze, wyjęli flaszkę i zapytali go: „Czy babcia się z nami napije?”, a następnie zaczęli obliczać odległość z Paryża do Warszawy tak: „Do granicy niemieckiej będzie pół litra na łeb, do polskiej po całym litrze, a od granicy do Warszawy znów po pół”. Wyszło im, że z Paryża do Warszawy jest dwa litry na łeb. Dobosz zrozumiał, że tej

podróży nie przeżyje, wysiadł i wrócił do księgarni. Zniechęcił się do filmu i teraz głosi wyższość literatury nad kinem.

Za co właściwie tak kocha pan naturszczyków?

Za to, że są nieprzewidywalni – kiedy naturszczyk zaczyna zdanie, to nie wiadomo, jak skończy. Są też naturalni. Niektórzy aktorzy zawodowi potrafią to zagrać.

A jak się to osiąga u aktorów zawodowych?

Miloš Forman na przykład daje aktorom tekst do nauczenia w godzinę, ale po kwadransie go zabiera – wtedy aktor wie już, o co chodzi, próbuje sobie przypomnieć kwestię, ale już nie recytuje, mówi „w przybliżeniu", czasem się zająknie, coś powtórzy, poprawi. To daje efekt mówienia spontanicznego.

A pan jakie chwyty stosuje?

Kręciłem kiedyś takie ujęcie: „Wszedł do kawiarni i rozejrzał się niepewnie", ale pan Zenek, gimnastyk, grał to, jakby ćwiczył skręty głowy, więc rozwiesiłem po kawiarni dziewięć kartek z numerkami i poprosiłem, żeby je odszukał i policzył. Rozglądał się niepewnie, więc naturalnie. I o to chodziło.

Pan zagrał sam w swoim filmie bezdomnego z Dworca Centralnego. Wyszło naturalnie?

Podjechałem wtedy na Centralny, zobaczyłem kamerę, ekipę, aktorów, więc chciałem iść na plan, żeby zagrać tego bezdomnego, a policjant do mnie: „Spierdzielaj dziadu, bo tu film kręcą". Więc chyba było naturalnie.

A jakie środki stosują Amerykanie?

Na przykład Humphrey Bogart, zapytany, jak osiąga ten słynny efekt bolesnego grymasu, wyjaśnił: „Zakładam lewy but na prawą nogę".

Czy po *Rejsie* próbował pan jeszcze pisać scenariusze z Głowackim?

Napisaliśmy kilka, ale minister powiedział: „Nigdy więcej duetu Głowacki–Piwowski".

Za co ta kara?

Bo na kolaudacji *Rejsu* przegapił za dużo scen niecenzuralnych.

Jak to?

Ustawiliśmy z Głowackim wysokie metalowe popielniczki, a kiedy w filmie szedł ryzykowny dialog, to je wywracaliśmy, co robiło hałas i zagłuszało dialog.

Minister poniósł konsekwencje?

Zyskał sławę liberała.

Pisywał pan scenariusze z Głowackim, a teraz coraz częściej pisze się scenariusze zbiorowo. Dlaczego?

Żeby połączyć różne zdolności. Raymond Chandler w eseju *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych* wykazał, że każdy piszący ma dwie predyspozycje, które się wzajemnie wykluczają. Zdolność konstruowania opowieści wyklucza się z umiejętnością wymyślania krwistych charakterów i barwnych scen. Chandler przedstawił to na przykładzie pisarzy z najwyższej półki. Czy miał rację? Nie wiem, ale Amerykanie odtąd biorą do pisania scenariuszy taką grupę, w której jeden robi konstrukcję, drugi charaktery, trzeci gagi, czwarty dialogi i tak dalej.

A jakie scenariusze proponowaliście z Głowackim? Komedie?

I kryminały. Bo nic tak nie ożywia akcji jak trupy.

Jaki kryminał na przykład?

Żyrardowskie noce. Przeczytałem reportaż Głowackiego i zadzwoniłem do niego, że to dobre na film. A on na to: „Nie ufaj pierwszej reakcji, bo może być uczciwa”.

O czym był ten reportaż?

W Żyrardowie zabito jakiegoś VIP-a, więc centrala naciskała na efektywne śledztwo. Aresztowano pięćdziesiąt osób, z czego dwadzieścia od razu się przyznało, wszyscy byli poplamieni krwią i nikt nic nie pamiętał. Policja miała problem, kogo wybrać, no i…

Aż dwudziestu poplamionych krwią w jedną noc?

Wtedy modny był „rozwód po żyrardowsku”, bo tam nikt nie fatygował się z rozwodem do sądu, tylko załatwiał sprawę w trybie przyspieszonym – siekierą.

To dość ponury obraz miasta.

Tam nie było wtedy kanalizacji, więc faceci brali wiadra i szli po wodę do pompy, ale po drodze skręcali do knajpy. W szatni, zamiast palt, wisiały na hakach wiadra. A jak im żony za to podskakiwały, to zaliczały „rozwód po żyrardowsku”.

Pan się dziwi, że film nie powstał?

Nie powstał z innego powodu.

Jakiego?

Głowacki wplątał się w „pozyskiwanie mieszkania”. Bo wtedy mieszkań się nie kupowało, tylko dostawało w przydziale od państwa. Prośbę o przydział należało uzasadnić, więc Głowacki napisał, że musi się wyprowadzić z domu, bo matka jest alkoholiczką, a ojciec psychiczny. Ale matka zaprotestowała – stwierdziła, że ona woli być psychiczna, a ojciec niech będzie alkoholik. Te negocjacje wyłączyły na jakiś czas Głowackiego z twórczości.

To z czego wtedy żyliście?

Głowacki dorabiał, tańcząc rock and rolla w kabarecie Klaps w kinie Palladium. Wracał w nocy przez Chmielną, która była wtedy centrum prostytucji. Głowacki twierdził, że te kobiety nie były może piękne, ale wzruszały go. Prosiły: „Synku, daj babci zarobić”. Co noc stawał więc oko w oko z poważnym problemem moralnym: „Czy można odmówić starszej kobiecie, która potrzebuje pieniędzy?”.

Pan się wychował na Pradze, dzielnicy o najgorszej reputacji w Warszawie.

Najgorszej? To nieprawda. Tam jak ktoś skrzywdził dziecko na ulicy, to z miejsca dostawał łomot taki, że już potem z daleka omijał dzieci. Wychowałem się w bardzo bezpiecznej dzielnicy.

Ma pan sentyment do meneli.

Jeżeli tak ich pan nazywa, to jestem jednym z nich.

I chce pan powiedzieć, że oni respektują prawo?

Wybrane fragmenty.

Które na przykład?

Kiedy powódź zalała Wrocław, to pływali kajakami i nurkowali do sklepów alkoholowych, ale zatrzymywali się na światłach, bo o dziwo sygnalizacja działała. Więc respektowali kodeks drogowy.

I bili się w obronie dziecka. A pan się bił?

Trenowałem u Munia Małeckiego.

A poza ringiem?

Raz wszedłem do szatni, było ciemno, a prosto na mnie ruszył jakiś menel z takim ryjem, że uskoczyłem w lewo, ale i on w lewo, ja w prawo, to i on w prawo, więc ja w przód, a on na mnie, to ja go łup! No i okazało się, że to lustro.

A Głowacki też ćwiczył boks?

Pływanie. Bo jego ojciec uważał, że nie powinien się marnować w komunie, tylko wiać z komuny, pojechać na zawody z kadrą na Zachód i zostać, a jak się do kadry nie załapie, to ma skoczyć ze statku wycieczkowego koło Szwecji i dopłynąć. Dlatego Głowacki trenował pływanie.

A pan uprawiał jeszcze jakieś inne sporty?

Baloniarstwo. Bo uciekałem za granicę balonem, ale zmienił się kierunek wiatru i wylądowałem na strażnicy granicznej. Odsiedziałem dwa lata, więc baloniarstwo jest dla mnie wyzwaniem.

Wysoko pan lata?

Cała sztuka to latać nisko, na przykład szorować koszem po Wiśle. Nauczył mnie tego Lech Kołtun, wicemistrz świata w baloniarstwie. Ale ostatnio mam do tego sportu uraz.

Bo?

Pompowanie balonów kojarzy mi się z transmisją z sejmu.

A kiedy pan wybrał film?

Miałem szesnaście lat, kiedy z Wichtą Komfort, miss Targówka, popłynąłem kajakiem na wyspę przed fabryką Wedla. Gdy pozbyliśmy się odzieży, to nagle rozległy się oklaski. Okazało się, że załoga Wedla stała

w oknach i biła brawo. Ja odruchowo zacząłem się kłaniać i pomyślałem, że artyści mają fajnie.

I to pchnęło pana do filmu?

Nie pchnęło. Ja dobrowolnie, jak opisałem.

Jak odnieść sukces w filmie?

Zapytałem o to Tarantino.

Co odpowiedział?

„Wstaję o czwartej rano i wyprzedzam tych, co śpią do siódmej”.

A mimo wszystko na *Rejs 2* czekamy już tyle czasu. Warto?

Proszę pana, żarówkę wynalazł podobno niejaki Żarow. Edison wynalazł żarówkę później, ale taką, która świeciła. Czasem warto poczekać.

Za pomoc w pracy nad książką chciałbym podziękować następującym osobom: Januszowi Rudnickiemu, Monice Pawluczuk, Marcinowi Bastkowskiemu, Jackowi Bławutowi, Magdalenie Koszalińskiej, Bożenie Stachurze i Annie Stachowiak.

Piotr Czerkawski

WYDAWNICTWO CZARNE sp. z o.o.
czarne.com.pl

Wydawnictwo Czarne
@wydawnictwoczarne

Sekretariat i dział sprzedaży:
ul. Węgierska 25A, 38-300 Gorlice
tel. +48 18 353 58 93

Redakcja: Wołowiec 11, 38-307 Sękowa

Dział promocji:
ul. Marszałkowska 43 / 1, 00-648 Warszawa
tel. +48 22 621 10 48

Skład: d2d.pl
ul. Sienkiewicza 9 / 14, 30-033 Kraków
tel. +48 12 432 08 52, info@d2d.pl

Wołowiec 2019
Wydanie I